

Université de Montréal

Quatre pièces pour voix
Une analyse de l'écriture vocale accompagnée

Par David Désilets

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de musique en vue de l'obtention du grade de
maître en composition instrumentale et vocale (M. Mus), option Musique de création

Juillet, 2014

Mémoire accepté le 24 mars, 2015

© David Désilets, 2015

Résumé

Ce mémoire de maîtrise présente le résultat de mes trois années d'étude à la Maîtrise en composition instrumentale et vocale à l'Université de Montréal. Tous les thèmes abordés sont issus d'enjeux tirés des quatre pièces présentées au corpus joint au document.

Cet ouvrage traite principalement de l'écriture pour la voix chantée accompagnée. En exposant d'abord les caractéristiques de la voix de contre-ténor, j'aborde la question du traitement vocal et du rapport entre le texte et ma musique. Je présente ensuite les caractéristiques de mon langage musical en présentant les quatre pièces en commentant les points importants d'orchestration, d'harmonie, de la forme et du déploiement vocal.

À travers tous ces chapitres, il est aussi question du rôle de la voix, de l'accompagnement et de leur interdépendance que j'aborderai sous l'angle du concept de narrativité musicale.

Mots-clés : Musique, Composition, Voix, Orchestration, Contre-ténor, Flûte à bec, Narrativité.

Abstract

This masters thesis presents the results of my studies in vocal and instrumental composition at Université de Montréal. Every subject discussed here is related to the four pieces included with this document.

The principal topic of this work is writing for accompanied voice. First, I discuss the main characteristics of the counter-tenor voice. Then I analyze various approaches to vocal writing, and to the relationship between text and music. I present the main features of my personal musical language, discussing orchestration, harmony, musical form, as well as the various ways in which the voice is used. I also focus on the musical narrative, particularly as it relates to the interdependence between voice and accompaniment.

Key words: Music, Composition, Voice, Orchestration, Counter-tenor, Recorder, Narrativity.

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Liste des tableaux.....	vii
Listes des extraits	viii
Liste des annexes	ix
Notes de l’auteur	x
Remerciements	xi
Avant-propos	xii
Introduction	0
Chapitre 1 - Voix et contexte instrumental	2
1.1 Présentation de la voix.....	2
1.1.1 Appellations.....	2
1.2 Le contre-ténor	3
1.2.1 Contre-ténor, haute-contre et castrat	4
1.3 « En laboratoire »	5
1.3.1 Daniel Cabena	5
1.3.2 Jean François Daignault	5
1.3.3 Marie-Annick Béliveau	6
1.3.4 Mise en parallèle.....	6
1.3 L’accompagnement instrumental.....	8
1.3.1 La flûte à bec.....	8
1.3.2 L’ensemble de flûtes à bec	9
Chapitre 2 : Traitement de la voix et du texte	10
2.1 Composer pour la voix : considérations générales.....	10
2.1.1 Une approche théâtrale	11
2.1.2 Composer en français.....	11
2.1.3 Accentuation : du mot à la phrase	12
2.2 Le poids du texte chanté	14
2.2.1 Le rapport texte/musique.....	16
2.2.2 Récitatif	16
2.3 La narrativité musicale.....	17

Chapitre 3 : Caractéristiques de mon langage.....	20
3.1 Développement mélodique.....	20
3.2 Développement harmonique	21
3.2.1 Une harmonie par tierces.....	21
3.2.2 Une harmonie polarisée	22
3.3 Développement mélodico-harmonique : une harmonie de rencontres.....	23
3.4 Points marquants d’orchestration.....	24
3.4.1 Le crescendo orchestral.....	25
3.4.2 La fusion des timbres	26
3.4.3 La résonnance.....	26
3.4.4 Impulsion - résonance	27
3.5 La voix et l’orchestre : une question d’équilibre	29
Chapitre 4– Présentation des pièces.....	30
4.1 <i>Nichts wird wie vorher mehr sein</i> – pour contre-ténor et orchestre.....	30
4.1.1 Contexte de création.....	30
4.1.2 Texte et influences	31
4.1.3 Intention et propos musical.....	31
4.1.4 Schéma formel	31
4.2 <i>Peschka!</i> – pour baryton et violoncelle.....	33
4.2.1 Contexte de création.....	33
4.2.2 Le texte	33
4.2.3 L’instrumentation.....	34
4.2.4 Schéma formel	34
4.2.5 Polarisations	35
4.2.6 Influences	35
4.3 <i>À flot</i> – pour contre-ténor et orchestre symphonique	36
4.3.1 Contexte de création : un texte sur mesure.....	36
4.3.2 Schéma formel	37
4.3.3 Texte et forme	38
4.3.4 Commentaires.....	38
4.3.5 Quelques extraits	39

4.4 <i>En Vuelo</i> – pour chœur mixte et quatuor de flûtes à bec	42
4.4.1 Contexte de création.....	42
4.4.2 Schéma formel	43
4.4.3 Commentaire	44
4.4.4 Les enjeux	44
4.4.5 Influences	46
Conclusion.....	47
Bibliographie	48

Liste des tableaux

Tableau 1 - Étendues vocales.....	6
Tableau 2 - Registre des flûtes à bec.....	8
Tableau 3 – <i>Nichts wird wir vorher mehr sein</i> – Schéma formel.....	31
Tableau 4 - <i>Peschka!</i> - Schéma formel – Mise en parallèle des deux sections de la pièce	34
Tableau 5 - <i>À flot</i> - Schéma formel.....	37
Tableau 6 - <i>En Vuelo</i> - Schéma formel.....	43

Listes des extraits

Extrait 1 - <i>À flot</i> - Registre puissant.....	5
Extrait 2 - <i>En Vuelo</i> - Accentuation tonique (ma-ri-PO-sa).....	13
Extrait 3 - <i>À flot</i> - Accent d'intention.....	13
Extrait 4 - <i>En Vuelo</i> - Accent tonique.....	14
Extrait 5 - <i>Peschka!</i> - Prédominance de la voix	15
Extrait 6 - <i>À flot</i> - Mélisme	16
Extrait 7 - <i>Nicht wird wie vorher mehr sein</i> - Récitatif	17
Extrait 8 - <i>Nichts wird wie vorher mehr sein</i> - Développement caractéristique d'une ligne vocale	20
Extrait 9 - <i>À flot</i> - Ouverture chromatique.....	21
Extrait 10 - <i>Peschka!</i> - Harmonie de rencontres	24
Extrait 11 - <i>Peschka!</i> - Fusion des timbres.....	26
Extrait 12 - <i>À flot</i> - Motif d'impulsion - Résonance	27
Extrait 13 - <i>Peschka!</i> - Polarisation et harmoniques	35
Extrait 14 - <i>À flot</i> - Ligne caractéristique	39
Extrait 15 - <i>À flot</i> - Combinaison	40
Extrait 16 - <i>À flot</i> - Accord et séquence générateurs	41
Extrait 17 - <i>En Vuelo (version pour soprano)</i> - Accompagnement aux flûtes	45
Extrait 18 - <i>En Vuelo</i> - Ouverture du spectre par les flûtes	46

Liste des annexes

Annexe 1 : 4 partitions

- *Nichts wird wie vorher mehr sein*, pour contre-ténor et orchestre
- *Peschka!*, pour baryton et violoncelle
- *À flot*, pour contre-ténor et orchestre
- *En vuelo*, pour chœur mixte et quatuor de flûtes à bec

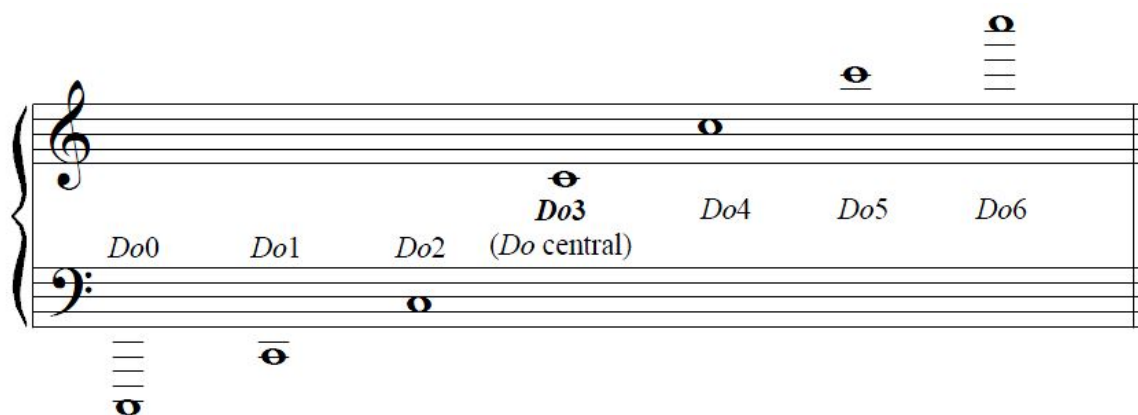
Annexe 2 : 1 disque compact (enregistrements sonores)

1. *Nichts wird wie vorher mehr sein*, pour contre-ténor (mezzo-soprano sur l'enregistrement) et orchestre
 - 18 juillet 2012, Société des Arts Technologiques (SAT, Montréal) par Marie-Annick Béliveau (mezzo-soprano) et l'Orchestre de la Francophonie sous la direction de Jean-Philippe Tremblay
2. *Peschka!*, pour baryton et violoncelle
 - 16 janvier 2013, Salle Edgar-Varèse, CNSMD (Lyon) par Mathieu Gardon (bar.) et Themis Bandini (Vc.).
3. *À flot*, pour contre-ténor et orchestre
 - 22 novembre 2013, Salle Pierre-Mercure (Montréal) par Jean-François Daignault (contre-ténor) et l'Orchestre philharmonique des musiciens de Montréal (OPMEM) sous la direction de Nicolas Ellis.
4. *En Vuelo*, pour chœur mixte et quatuor de flûtes à bec
 - 27 mai 2014, Chapelle Notre-Dame-du-Bon-Secours (Montréal) par l'ensemble *Voces Boreales* et l'ensemble *Flûte Alors!* sous la direction de Michael Zaugg.

Notes de l'auteur

- Pour permettre d'abord la présentation des divers concepts relatifs à la démarche de composition, les quatre pièces présentées dans ce mémoire de maîtrise ne sont décrites en détail qu'au chapitre 4. Il peut être utile et intéressant de survoler les quatre sections « Contexte de création » du chapitre 4 pour prendre connaissance de la musique présentée avant d'entamer l'écoute des pièces et la lecture de l'ouvrage.
- Lorsque les extraits de partitions dépassent un format lisible sur une page, la référence précise de la pièce, des mesures concernées, de la piste sur le disque en annexe et le minutage précis sont précisés pour pouvoir se référer à la partition complète, en annexe.
- Dans cet ouvrage, le *Do* central sera étiqueté *Do3*. À l'octave supérieure se trouve le *Do4* et toutes les notes comprises entre les deux auront la mention 3. Il en va de même pour tous les registres.

Figure 1 - Référence du *Do* central



Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mes professeurs Alan Belkin et Robert Pascal pour leur soutien et leur sincérité tout au long de ces années d'études.

Je souligne aussi tout particulièrement l'aide précieuse des chanteurs Jean-François Daignault, Daniel Cabena, Marie-Annick Béliveau, Estelí Gomez et Mathieu Gardon.

Je ne peux passer sous silence la contribution des auteurs Augustin Rioux et Julie Gagné qui par la plume ont su nourrir mon travail de composition.

À ces noms s'ajoutent tous les musiciens et les ensembles qui ont rendu possible l'existence de ma musique, de la première étincelle à la création de chacune des pièces.

Avant-propos

De l'émouvante polyphonie corse de Petru Guelfucci, de la profondeur des chants basques pour chœurs d'hommes, des riches dissonances du folklore bulgare, de la déconcertante rhétorique de la chanson traditionnelle québécoise et de la puissance des hymnes soviétiques, et j'en passe : voilà d'où vient cet intérêt marqué que je porte depuis longtemps pour la musique vocale.

A capella ou accompagnée, seule ou en chœur, à l'unisson ou harmonisée, la voix m'a toujours fasciné tout en me faisant voyager. Le folklore et la tradition musicale d'ici et d'ailleurs ont aussi éveillé en moi le désir de comprendre et reproduire ce qu'il y avait de vrai et d'éloquent dans la musique que partagent les gens. Ce contact avec toutes ces musiques teinte ma vision artistique et colore dorénavant celle que je propose à l'auditeur.

« Composer, c'est susciter l'intérêt pour l'inouï! »

- Luca Antignani, compositeur et pédagogue

Introduction

L'annonce d'un grand projet de composition impliquant un chanteur soliste et un orchestre à la fin de mes études au baccalauréat me fit entreprendre une démarche autour de la voix dans le cadre d'une maîtrise en composition. La spécification « écriture vocale et instrumentale » a alors pris un sens particulier puisqu'il allait être question tout au long de ces années de l'interrelation entre ces deux réalités relativement éloignées.

J'ai rapidement voulu me pencher sur les divers enjeux de la composition pour voix. D'une part, il y avait toutes les considérations liées à l'écriture, de la nomenclature à la dénomination des types de voix en passant par toutes les subtilités de l'instrument vocal. C'est par de nombreuses collaborations avec des chanteurs que j'ai pu répondre à ces questions. Ce rapport étroit avec l'interprète s'est avéré essentiel et bénéfique. D'autre part, la grande question du geste, de l'agogique et de l'implication physique du musicien a occupé une place importante dans mon cheminement. C'est donc par l'apprentissage du chant en privé et mon implication comme choriste et compositeur au sein de nombreux chœurs que j'ai pu effleurer la réalité de l'interprète-chanteur.

L'écriture vocale vient avec une autre problématique de taille : le traitement du texte. Du choix de la langue à la mise en musique, le compositeur se heurte à une foule de questionnements dont les solutions mettent au jour sa couleur en tant qu'artiste et interprète. L'approche de ce pendant littéraire combiné à la grande question du développement mélodique fit germer le concept de narrativité musicale dont j'aborderai les grandes lignes dans ce mémoire.

À travers toute cette démarche, quelques grandes questions sont restées. Comment intégrer la voix à son contexte d'accompagnement? Comment réagir quant au rôle de soliste systématiquement proposé à la voix? Comment sortir des références dictées par le répertoire? Un séjour de six mois au Conservatoire National supérieur de musique et de danse de Lyon (CNSMD) a apporté un nouvel éclairage à ces questions. Je proposerai certaines réponses au fil du présent ouvrage.

Après la voix, l'orchestration est le second grand enjeu de cette recherche. En effet, la fusion des timbres a été dès le début au centre de mes préoccupations. J'ai cherché ce fondu parfait entre

une voix soliste et son accompagnement. Il s'agit là d'une piste de réponse à la question énoncée au paragraphe précédent.

Ce mémoire présente donc le fruit de trois années de travail de composition durant lesquelles sept pièces ont été composées. Quatre d'entre elles ont été choisies et seront présentées dans le cadre de ce mémoire de maîtrise : *Nichts wird wie vorher mehr sein* (pour contre-ténor et orchestre), *Peschka!* (pour violoncelle et baryton), *À flot* (pour contre-ténor et orchestre) et *En vuelo* (pour chœur mixte et quatuor de flûtes à bec).

Chapitre 1 - Voix et contexte instrumental

Ce chapitre a pour but de présenter le résultat des recherches et le fruit de mes découvertes en ce qui concerne la voix et le contexte instrumental. Il vise principalement à éclaircir la question des types de voix et de formations moins connus et moins fréquemment rencontrés. Il servira en quelque sorte de lexique à la présentation des pièces aux chapitres suivants.

1.1 Présentation de la voix

La connaissance de l'instrument vocal est chose complexe. Contrairement aux instruments modernes qui ont pratiquement toujours la même étendue et les mêmes caractéristiques (à l'exception de clés ajoutées chez certains bois ou de la corde de Do additionnelle à la contrebasse), la voix humaine, bien qu'entraînée, diffère systématiquement d'un chanteur à l'autre.

Pour le compositeur, c'est une considération primordiale, car elle implique une recherche en amont de la composition. En effet, c'est au terme d'un travail rapproché avec un chanteur donné dans un cadre spécifique que s'offre la possibilité d'explorer l'étendue véritable des capacités d'un musicien. Par la suite, il devient plus facile d'exploiter ses points forts tout en contournant ses points faibles. L'interaction avec un chanteur constitue donc une source d'informations particulièrement fiable pour la compréhension de la voix.

1.1.1 Appellations

Dans le langage courant du musicien, la première façon de classer une voix est de l'étiqueter par rapport à son registre : soprano, alto, ténor, basse, etc. Ce terme en décrit l'étendue générale. La formation générale du musicien et la pratique de l'écriture à quatre voix en style choral donnent au compositeur une référence globale, mais il est primordial de savoir que l'étendue vocale d'un chanteur entraîné peut largement dépasser ces balises. De plus, cette simple appellation n'apporte aucune précision quant au déploiement du timbre à travers l'étendue du registre.

« [Car] une voix se définit plutôt par la qualité de son registre moyen et par sa qualité sonore globale. Voilà une chose qui n'est généralement pas comprise. »¹ Ces paroles du chanteur et pédagogue Daniel Cabena, rapportées lors d'une session de travail, nous éclairent grandement quant

¹ Paroles du chanteur et pédagogue Daniel Cabena, rencontré en mars 2013 à Bâles pour une séance de travail autour de la pièce *Nichts wird wie vorher mehr sein* dans sa version piano-voix.

à la façon de classer un type de voix. De manière à en préciser l'expressivité, la couleur et la puissance, il est coutume d'y ajouter un qualificatif (par exemple : soprano léger, Soprano dramatique, basse chantante, basse bouffe, etc.).

De multiples ouvrages existants apportent de plus amples précisions sur la définition de chacun de ces termes - il n'en sera donc pas question dans ce mémoire de maîtrise. L'affirmation de Daniel Cabena prend cependant tout son sens lorsqu'on considère ces nombreuses dénominations et le travail du compositeur s'en trouve affecté.

Durant mes trois années d'études à la maîtrise, j'ai collaboré avec cinq chanteurs professionnels. Estelí Gomez (soprano), Marie-Annick Béliveau (mezzo-soprano), Daniel Cabena (contre-ténor), Jean-François Daignault (contre-ténor) et Mathieu Gardon (baryton) ont d'abord été source d'inspiration à travers l'écriture de plusieurs pièces. Mais leur plus grand apport dans ma démarche vers la compréhension de la voix résulte dans leur façon propre à chacun de m'expliquer leur voix, leur façon de la comprendre et finalement de réagir face à la musique que j'ai écrite pour eux. C'est dans ce rapport de proximité que j'ai pu peaufiner mon écriture pour voix, poursuivant l'objectif principal de la démarche entreprise dans le cadre de cette maîtrise. Je détaillerai dans cette section la voix de trois de ces chanteurs dans le but de pouvoir mettre en parallèle les caractéristiques propres à chacune d'elles.

Parmi tous les types de voix, c'est de la voix de contre-ténor dont il sera principalement question dans ce mémoire de maîtrise. Deux des pièces présentées au chapitre 4 ont été pensées et écrites pour contre-ténor. Côtoyer ce type de voix m'a amené à mieux comprendre son fonctionnement. Puisqu'il s'agit d'une voix rare et moins connue, il est pertinent d'aborder cette question pour ensuite analyser les pièces *Nichts wird wie vorher mehr sein* et *À flot*.

1.2 Le contre-ténor

Avant de se lancer dans l'exploration de ce type de voix, il est important de spécifier que le terme contre-ténor, en plus de faire face à l'incompréhension générale au sein du public, est source de bien des désaccords musicologiques. Je tenterai donc d'en parler de manière la plus objective possible en survolant ensuite la question des mésententes.

On décrit le contre-ténor (ou falsettiste) comme un chanteur masculin d'utiliser sa voix de tête (ou *falseto*) dans un registre équivalent à celui d'une voix alto (on le nomme alors altiste) ou de

mezzo-soprano, voire soprano (sopraniste). La voix de tête du falsettiste est entraînée, le chanteur ayant naturellement un registre de baryton ou parfois de ténor.

Le contre-ténor n'utilise que très peu ou pas sa voix mixte (mélange dosé entre la voix de poitrine et de tête) pour chanter. Travaillant principalement en voix de fausset (de tête, *falseto*), il s'en trouve limité sur le plan du volume sonore. C'est une considération importante pour le compositeur quand vient le temps d'écrire pour contre-ténor accompagné par l'orchestre.

1.2.1 Contre-ténor, haute-contre et castrat

Plusieurs termes sont employés pour désigner la voix d'un homme qui chante dans le registre aigu, habituellement entendu chez la femme. Même si l'origine de ces mots est parfois commune, chacun d'eux possède un sens particulier.

L'appellation contre-ténor remonte à l'époque médiévale. Dans la polyphonie, les voix chantant au-dessus ou au-dessous de la voix de référence appelée « teneur » étaient désignées ainsi : *Contratenor altus* (au-dessus du teneur), *Contratenor bassus* (contre la teneur, au-dessus). Plusieurs appellations modernes dérivent de ces termes (Ténor, alto, basse, etc.). Cependant, on leur accorde aujourd'hui un sens différent qui n'a plus à voir avec le rôle d'une voix dans la polyphonie (sa fonction dans l'harmonie), mais bien avec la qualité de la voix (son registre).

« Haute-contre » est l'abréviation francisée de *Contratenor altus*. L'utilisation moderne de ce terme tend à disparaître, car il fait maintenant référence à un répertoire français particulier. Il désigne un type de ténor léger pouvant chanter des parties souvent très aigües avec une grande aisance.

Finalement, il ne faut pas confondre castrat et contre-ténor. Le castrat est un type de chanteur masculin qui a subi la castration avant la puberté. Cette pratique était courante chez les jeunes chanteurs entre le XVI^e siècle et le début du XX^e siècle. C'était une façon de conserver le timbre et le registre d'un enfant tout en bénéficiant du volume sonore d'un adulte puisque la cage thoracique et la capacité pulmonaire continuaient à se développer normalement. Bien que nous fondions ces affirmations sur des témoignages historiques, il est connu aujourd'hui que la voix d'un castrat était bien différente de celle d'un falsettiste dans son timbre plus clair et le volume sonore largement plus grand.

1.3 « En laboratoire »

Voici le portrait de trois chanteurs avec lesquels j'ai collaboré pour la composition de pièces présentées au corpus joint à ce document. J'aborde la question des contre-ténors pour les considérations exprimées ci-haut. Je présenterai aussi le rapprochement entre la voix de mezzo-soprano et la voix de contre-ténor. L'intérêt de cette mise en parallèle résulte d'une expérience de travail durant la création qui a pu m'éclairer sur des considérations primordiales dans le cadre de mes recherches sur composition pour la voix.

1.3.1 Daniel Cabena

Daniel Cabena chante contre-ténor. Son registre « quotidien » couvre deux octaves, allant du *Sol*₂ au *Sol*₄. L'extrême de son registre aigu atteint le *La*₄. Malgré cela, il se considère comme étant altiste. En effet, un contre-ténor sopraniste couvrirait ce registre aigu avec plus d'aisance, ayant de surcroît la capacité d'atteindre la *Do*₅. Une caractéristique particulière de ce chanteur est que sa voix de fausset mixée lui permet d'atteindre toute l'octave inférieure au *Do* central. Elle perd progressivement en puissance à partir du *do*, en descendant vers le grave. Daniel Cabena a aussi un registre naturel de baryton-basse qui s'étend de *Mib*₁ au *Mib*₃. Cette voix lui sert principalement dans la quinte inférieure au *Do*₃, pour compléter en quelque sorte le registre de contre-ténor.

1.3.2 Jean François Daignault

Jean François Daignault a aussi les caractéristiques d'un contre-ténor altiste. L'étendue confortable de son registre en voix de tête s'étend du *Do*₃ jusqu'au *Fa*₄. Il possède aussi un registre développé de baryton. Sa voix de poitrine permet de couvrir un peu plus d'une octave supplémentaire sous le *do* centrale, précisément du *Sib*₁ à *Mib*₃. Ce chanteur a la particularité d'avoir un volume sonore particulièrement puissant tout en utilisant sa voix de tête. La puissance de sa voix se développe maximale entre le *La*₄ et le *Mi*₄. Cette qualité fut très utile pour l'interprétation de la pièce pour contre-ténor et orchestre dont il sera question au chapitre 4.

Extrait 1 - À flot - Registre puissant

103

Vx

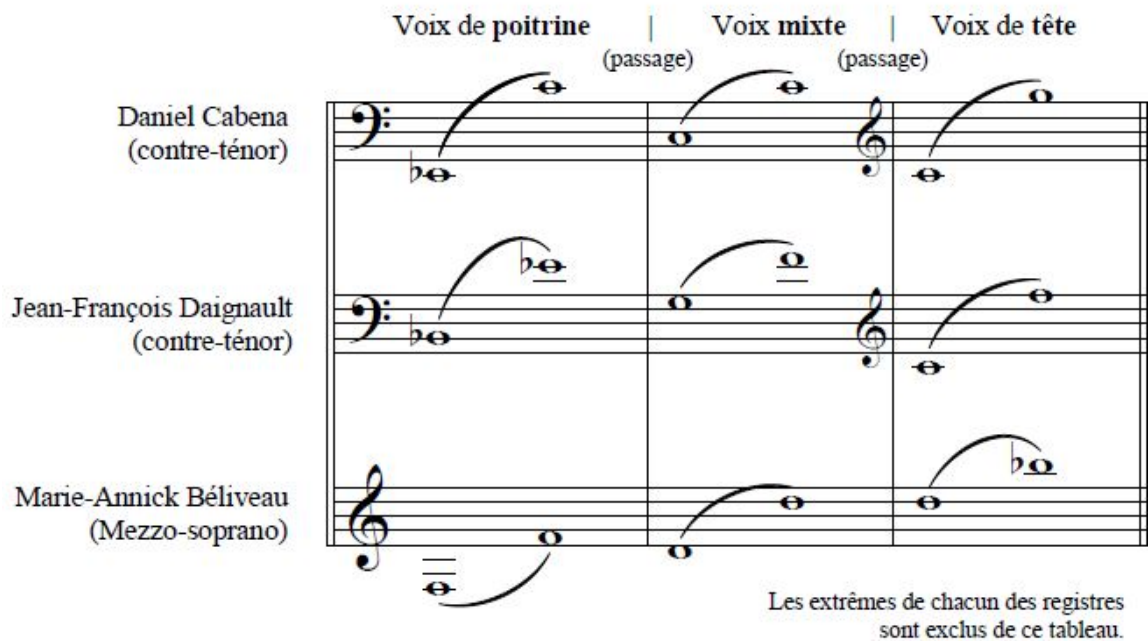
f

Tout en haut d'une falaise vi - - - ve

1.3.3 Marie-Annick Béliveau

La chanteuse Marie-Annick Béliveau a une voix de mezzo-soprano qu'elle qualifie de « plutôt typique ». Elle chante du *Fa2* au *Sib4* avec la possibilité de vocaliser jusqu'au contre-do (*Do5*). Elle utilise sa voix de poitrine, puissante et développée sur la première octave (de *Fa2* à *Fa3*). Sa voix mixte (de *Ré3* à *Ré4*), moins forte mais plus timbrée donne le caractère « mezzo » à sa voix. Finalement, sa voix de tête couvre l'aigu, de *Ré4* à *Sib4*. Ce registre est expressif, mais la mezzo-soprano y a généralement moins d'endurance qu'un soprano. Il est plus difficile d'y chanter doux. Voici un schéma présentant l'étendue vocale respective des trois chanteurs présentés.

Tableau 1 - Étendues vocales



1.3.4 Mise en parallèle

Sur ce schéma, on constate d'abord l'étendue impressionnante des contre-ténors/barytons qui couvre environ trois octaves. Ensuite, portons notre attention sur la portion du registre des contre-ténors correspondant à celui de la mezzo-soprano. C'est ce registre commun qui nous intéresse dans le contexte de ce mémoire de maîtrise.

La pièce *Nichts wird wie vorher mehr sein* dont il sera question au chapitre 4 a été travaillée par deux de ces chanteurs : Marie-Annick Béliveau (mezzo-soprano) et Daniel Cabena (contre-ténor). Force m'a été de constater que malgré des étendues similaires, les caractéristiques intrinsèques de ces deux types de voix présentent des différences notables. À la lumière du graphique et des descriptions, il est évident que les zones de puissance, de timbres caractéristiques et de légèreté naturelle ne sont pas situées aux mêmes endroits pour les contre-ténors et la mezzo-soprano même si une large part du registre est commune.

Le fait que l'un puisse chanter en voix de poitrine dans un registre où l'autre est en voix mixte ou sur un passage a une influence considérable sur la question du volume sonore et de l'accompagnement instrumental adéquat. Dans le cas de cette pièce, j'ai pu établir une référence et une base de comparaison quant à la balance sonore entre une mezzo-soprano et un orchestre. Une seconde expérience en orchestre avec un contre-ténor soliste (Jean-François Daignault dans la pièce *À flot*) a apporté une autre vision de la balance avec l'orchestre. À registre égal, le contre-ténor a généralement moins de volume qu'une mezzo-soprano. Par contre, la puissance de la voix de Jean-François Daignault a minimisé cet écart.

Ces conclusions démontrent bien que le type d'accompagnement doit d'abord être considéré en fonction du type de voix et non du registre donné.

1.3 L'accompagnement instrumental

La découverte, l'apprentissage et l'écriture pour flûtes à bec ont été une partie importante du cheminement durant cette maîtrise. Bien qu'une seule pièce résulte de cette recherche dans cet ouvrage, j'ai composé pour cet instrument ainsi que pour quatuor et quintette de flûtes à cinq occasions. De par la nature inusitée de cet instrument, je fais part des découvertes résultant de ce processus.

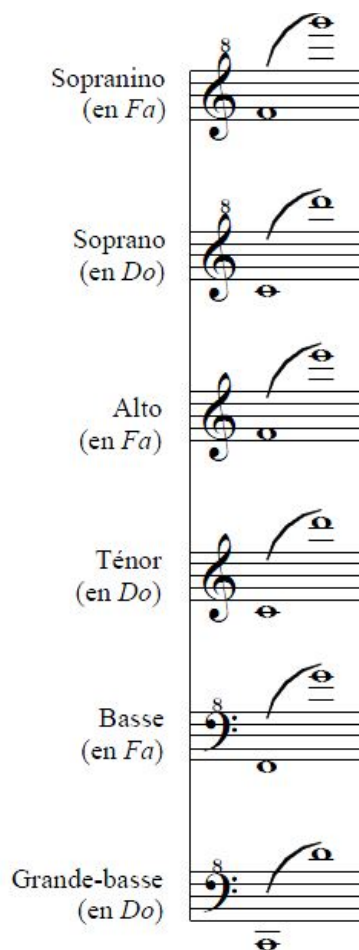
Je n'aborderai pas la question de l'orchestre et du chœur mixte dans ce chapitre parce qu'il s'agit de formations plus communes pour lesquelles il n'y a pas tant à définir. J'aborderai cependant quelques considérations d'orchestration dans le chapitre 3, « Caractéristiques de mon langage ».

1.3.1 La flûte à bec

La flûte à bec est un instrument à anche libre de la grande famille des bois. Son registre s'étend sur environ deux octaves et une tierce. On retrouve six modèles principaux de flûtes modernes. La plus petite et plus aiguë est la sopranino (en fa). La flûte soprano (en do) la suit, une quarte plus bas, elle-même suivie par l'alto (en fa), la ténor (en do), la basse (en fa) et la grande basse (en do). Il s'agit d'instruments non transpositeurs. La soprano, la sopranino, la basse et la grande basse sont notées une octave plus bas que le son entendu. Les autres sont en son réel. Dans la figure ci-jointe, les clés octaviées indiquent cette transposition d'octave. Cette notation est implicite et il n'est pas nécessaire de l'ajouter en temps normal.

Hormis son rôle dans l'apprentissage de la musique dans les écoles primaires, on connaît principalement cet instrument pour sa place de choix dans la musique de la Renaissance et de l'époque baroque. Peu à peu délaissé par l'histoire (bien que jamais complètement) au profit des *traverso* baroques et plus tard des flûtes modernes, cet

Tableau 2 - Registre des flûtes à bec en son réel



instrument refait surface depuis le début du XX^e siècle. Sa place dans la reconstitution de la musique ancienne lui est revenue et de plus en plus de compositeurs contemporains s’y sont intéressés. Depuis les années 50, on voit donc réapparaître des pages nouvelles écrites pour cet instrument.

Comme la majorité des instruments que nous côtoyons aujourd’hui, la flûte à bec moderne est une variante de l’instrument qu’on retrouvait au XVI^e au XVIII^e siècle. L’instrument a subi beaucoup de transformations à travers les âges, dues notamment aux multiples tempéraments et accords différents utilisés à travers les pays et les époques. Aujourd’hui, on peut retrouver des flûtes ou des ensembles de flûtes (appelés *consorts*) accordés au La 415 Hz, 430 Hz, et même 460 Hz. Il s’agit de reconstitutions utiles à l’interprétation fidèle des répertoires anciens.

1.3.2 L’ensemble de flûtes à bec

La pièce *En Vuelo*, présentée au corpus de pièces, a été écrite pour quatuor de flûte à bec. J’ai pu considérer cet ensemble lors de l’écriture comme une formation à géométrie variable. Il offre en effet une latitude que d’autres formations de chambre n’ont pas. Contrairement au quatuor à cordes, par exemple, chaque flûtiste a la majorité des types de flûtes (de la soprano à la ténor) à sa disposition. La basse en fa et la basse en do se font plus rares, mais il est tout de même fréquent d’en retrouver quelques-unes au sein d’un ensemble. Il est possible à l’intérieur d’une même pièce de faire jouer plus d’une flûte en alternance par chaque instrumentiste. Cette polyvalence donne au quatuor de flûtes à bec un potentiel impressionnant en matière de combinaisons et de dispositions. Il est évidemment essentiel de vérifier l’effectif précis auprès de l’ensemble avant de se lancer dans l’écriture.

La deuxième grande caractéristique du quatuor de flûtes à bec concerne le timbre. Le timbre de l’ensemble reste relativement homogène sur la totalité du registre. On retrouve aussi cette caractéristique chez le quatuor à cordes, ensemble mieux connu qui servira de point de comparaison au cours des prochains paragraphes. Cependant, il est important de préciser que le choix des instruments dans l’écriture pour quatuor de flûtes à bec n’a pas le même impact que chez le quatuor à cordes. En effet, un même passage joué à la même hauteur par le violon, l’alto ou le violoncelle pourra sonner complètement différemment. Ceci est dû à la différence plus marquée (taille, forme, grosseur des cordes) des différents instruments du quatuor à cordes. La nature des instruments diffère moins dans le quatuor de flûte à bec. Le choix d’une flûte ou d’une autre pour l’écriture d’un passage relèvera donc beaucoup plus de l’agilité requise et de la nuance désirée.

Ceci m'amène à relever la question du volume sonore, troisième point important qui, une fois de plus, diffère du quatuor à cordes. La flûte à bec est relativement limitée dans l'étendue des nuances. En effet, la pression d'air dans la flûte n'a que peu d'impact sur la nuance d'un son. Elle a davantage un impact sur la justesse, ce qui ne présente pas un avantage en musique de chambre. L'un des principes de base dans l'écriture pour cet instrument consiste donc à choisir un registre en fonction d'une nuance désirée. Le registre grave est plutôt doux et velouté tandis que l'aigu est fort et perçant. C'est un concept de base en orchestration qui s'applique tout particulièrement à cet instrument.

Le choix de l'articulation permet aussi au flûtiste d'étendre sa palette de nuances. Il en va de même pour le compositeur qui écrit pour flûte. À titre comparatif, le type d'écriture qui s'en approche le plus est celui de l'orgue. Plus il y a de notes superposées et plus les valeurs de notes et les articulations seront longues, plus il y aura de volume sonore.

Chapitre 2 : Traitement de la voix et du texte

2.1 Composer pour la voix : considérations générales

Bien écrire une ligne instrumentale ou vocale, c'est considérer, voire planifier, l'implication physique du musicien sur son instrument. Dans le cas de la voix, la respiration, la tension, le soutien, le phrasé sont tous des paramètres dont le compositeur doit connaître l'importance et l'interdépendance. Tout prévoir peut aussi s'avérer contre-productif, car l'interprète devrait néanmoins avoir la latitude d'ajouter son approche personnelle à la musique. Cependant, une compréhension poussée de l'instrument ou de l'ensemble pour lequel le compositeur écrit l'amènera à écrire plus naturellement quelque chose de propre à l'instrument (vocabulaire pour la voix, pianistique pour les claviers, etc.) et évitera les pièges d'une écriture basée sur les notes plutôt que sur le geste.

En plus de cette première condition primordiale, composer pour la voix implique d'apprendre à se servir d'un texte comme levier à la musique. Approcher un nouveau texte, se l'approprier, l'entendre différemment et finalement le faire sonner : voilà résumé en quelques mots un processus complexe auquel le compositeur doit se soumettre pour passer du texte à la musique en unifiant deux composantes si distinctes l'une de l'autre.

2.1.1 Une approche théâtrale

Si, pour certains, la composition est une façon de mettre en scène une idée musicale, la mise en musique d'un texte m'est rapidement apparue comme une démarche théâtrale. Un message véhiculé par le texte change de support lorsqu'il est chanté au lieu d'être parlé au même titre que la musique donne en quelque sorte une deuxième dimension au texte.

Une foule d'éléments comptent dans la démarche : la langue du texte, la correspondance de la forme texte/musique, le développement mélodique, l'approche syllabique ou mélismatique des paroles, etc. C'est évidemment le compositeur qui viendra colorer à sa manière cette deuxième dimension.

2.1.2 Composer en français

Beaucoup de compositeurs sont très pointilleux quant aux textes qu'ils acceptent de mettre en musique. Bien souvent, la raison invoquée concerne le « rythme » du texte, absent ou défaillant, rendant la mise en musique plus complexe. Ne percevant pas à l'origine un certain élan dans les mots, d'autres soutiendront que ce manque de rythme (ou parlons plutôt d'une rythmicité moins naturelle) de certains vers est dû à la langue française (pour les cas dont j'aurai été témoin durant les dernières années), moins colorée, aux mots plus complexes et donc moins propice à la musicalité.

Cette dernière affirmation est discutable. Bien sûr, le choix des mots, de l'ordre et tout ce qui en découle est d'une importance capitale, mais cela relève du travail de l'auteur et je n'aborderai pas cette immense question ici. Ceci dit, il m'a été donné de travailler avec des textes d'auteurs francophones tout au long des trois dernières années sans pouvoir faire de réelles comparaisons avec d'autres langues, mais j'ai tout de même approfondi cette question de la deuxième dimension, celle qui permet de rendre un texte musical.

Je citerai René D'Antoine dans son « Petit référentiel de l'auteur-compositeur » qui m'apparaît d'un optimisme juste à propos de l'approche d'une langue, dans ce cas-ci le français, sa langue maternelle.

« Car toute langue est rythmique, sonore et musicale ; toute langue est pourvue de ces qualités élémentaires prêtes à éclater au grand jour. [...] Une langue n'est même fort probablement que cela dans sa vocation originelle et ces trois éléments – la rythmique, la

musicalité et la sonorité des mots – apparaissent comme une trilogie des outils essentiels à cette perfectibilité que nous cherchons [...] »²

2.1.3 Accentuation : du mot à la phrase

Composer en français est pour moi chose simple et ardue à la fois. D’abord, c’est chose simple puisqu’il s’agit de ma langue maternelle et que j’en saisis les subtilités sémantiques et lexicales plus que celles d’une autre langue. Cependant, ce peut être tout aussi ardu puisque chaque langue vient avec un lot de contraintes et le français n’y fait pas exception.

L’accentuation tonique est souvent le premier élément à prendre à considération lors de la mise en musique. C’est du moins celui dont on parle dans les traités et dans le cursus académique.

L’accent tonique est défini généralement par un appui sonore et l’extension d’une syllabe d’un mot. Dans la majorité des langues, il n’est pas facultatif. La plupart des langues romanes comme l’espagnol, l’Italien ou le roumain ont un lien étroit avec l’accentuation tonique. Par exemple, le mot *mariposa* (signifiant « papillon » en espagnol) se prononce obligatoirement avec un accent tonique sur la troisième syllabe (ma-ri-PO-sa). C’est ainsi qu’il se prononce et cela n’a rien à voir avec une quelconque intention de sens. C’est la nature du mot.

Il y a plusieurs façons connues de transposer l’accent tonique d’un mot en idée musicale. Tout comme la nature de l’accent lui-même, il est efficace d’allonger la note portant la syllabe accentuée. Faire coïncider cette syllabe avec la note la plus aiguë du passage est une méthode souvent utilisée. Voici un exemple tiré de la pièce « *En Vuelo* » combinant ces deux éléments.

² D’Antoine, 1996, p. 28

Extrait 2 - *En Vuelo* - Accentuation tonique (ma-ri-PO-sa)

97

S Ma - ri - po - sa

A (Mari)-po - sa

T Ma - ri - po - sa

B (Mari) - po - sa

p *p sub.* *p sub.* *p sub.* *mp* *p sub.*

En français, cette notion d'accent est applicable, mais elle est plus associée au sens qu'à la nature du mot. La règle veut que l'on place l'accent sur la dernière syllabe sonore d'un mot. Mais l'usage fait qu'on peut omettre cet accent et garder un ton plus rectiligne sans qu'un mot ne s'en trouve privé de sens. Bien qu'on parle ici aussi d'accent tonique, je préfère parler d'accent d'intention pour différencier leurs natures différentes.

Extrait 3 - *À flot* - Accent d'intention

95

Vx L'é - pa - ve. De - puis que tu as pris le lar - ge.

mp *f ben marcato*

Il est intéressant de constater que musicalement, l'accent tonique d'un mot et l'accent d'emphase d'une idée sont deux concepts qui se rejoignent par leur rapport à l'intensification. Les mêmes solutions à la mise en musique (une note allongée, le registre, le silence, la rupture dans l'accompagnement, etc.) peuvent donc les servir.

Voici un exemple tiré d'*En Vuelo* démontrant l'épaississement de la texture chorale sur la syllabe correspondant à l'accent tonique du mot « Le-ÓN » au soprano.

Extrait 4 - *En Vuelo* - Accent tonique

22 Più lento (♩ = 84)

The musical score shows four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: a ca - zar un le - òn. The Soprano part has a yellow highlight under the word 'òn'. The tempo is marked 'Più lento' with a quarter note equal to 84 beats.

Avec un peu de recul, on constate rapidement que la disposition des sons issue de la considération des accents toniques vient teinter le contour mélodique d'une phrase musicale. Autrement dit, un compositeur soucieux de bien appuyer musicalement la courbe tonale (la disposition des accents à l'intérieur d'un mot) utilisera cette contrainte comme un outil d'enrichissement mélodique. Les accents d'emphase issus de l'interprétation du texte sont aussi un levier à l'expressivité dans une phrase musicale. En appliquant ces principes à une échelle plus grande, force sera de constater que le développement mélodique vient au service de l'intention du texte.

2.2 Le poids du texte chanté

Pour comprendre les mécanismes compositionnels de l'écriture pour voix, il a fallu constater le réel impact de la présence d'une voix chantée dans l'instrumentation. En effet, l'intention première d'unifier les timbres vocaux et instrumentaux dans une perspective de « fusion des timbres » est légitime, mais les résultats sont particulièrement limités.

La voix chantée a pour l'auditeur une place particulière. À volume égal dans un contexte donné, l'attention de l'auditeur sera portée sur le chanteur plus que sur le second plan sonore. « Il

faut prendre ses précautions avec la voix. [Elle] transporte quelque chose » nous enseignait Robert Pascal, compositeur et pédagogue au CNSMD de Lyon. Mais est-ce vraiment le timbre de la voix? Est-ce uniquement le timbre?

Certes, cela constitue une bonne partie de la réponse. Et c'est dans ce sens que Robert Pascal énonçait ce propos. Le compositeur et pédagogue est d'avis que l'importance qu'on accorde à la voix vient du besoin naturel de l'homme de saisir un message tangible. Or, entre le discours d'un violoncelle et celui d'un chanteur, le réflexe sera d'aller chercher l'information dans la voix humaine. Il va sans dire qu'une grande partie du pouvoir d'attraction du chanteur vient du texte qu'il chante et du message qu'il porte.

C'est à travers l'écriture de la pièce *Peschka!* que j'ai pris conscience de l'impact de la voix chantée sur un texte. Dans l'exemple suivant, la constatation est frappante. À importance égale (implication, nuances, etc.), la voix de baryton domine. C'est dû à la combinaison du timbre de la voix et du texte chanté.

Extrait 5 – *Peschka!* - Prédominance de la voix

Assez allant Avec un enthousiasme nerveux
♩ = ca. 64 (Tempo assez libre, adapté au «sautillé» du Vc)

Voix *p* à mi-voix

Violoncelle

III Sautillé *f* *p* *f* *pp sub*

II s.p. p.n. + II. faut que

⑤ V. — je vois quel - que cho - se, quel - que

Vc. gliss. II. sautillé *f* *p* pizz. p.n. arco jeté (♩) gliss.

Le compositeur anglais Georg Benjamin a su prêter un double rôle à la voix dans sa musique. Dans la pièce « A mind of winter », il fait émerger le timbre de la soprano solo d'une masse sonore compacte. La voix est aussi en constante interaction avec la trompette, jouée dans le même registre,

ce qui donne l'impression à l'auditeur que l'un émerge de l'autre. Une fois ce stratagème enclenché, la surprise est d'autant plus grande lorsque les premières diphtongues apparaissent à la voix et que l'on constate que « la trompette chante des mots ». La voix prend instantanément le premier plan.

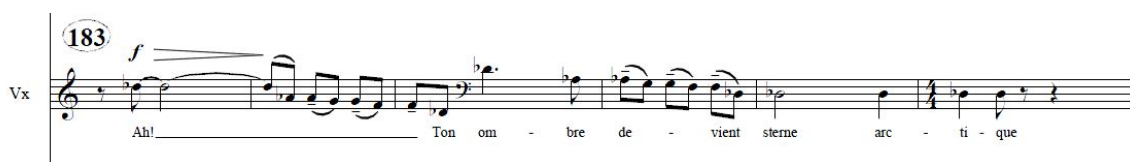
Ces exemples en disent long sur la place qui revient à la voix. Ils nous amènent à conclure qu'il n'est pas simple de l'intégrer à une formation instrumentale en la considérant comme un élément égal aux autres. Si telle est l'intention, il faut être particulièrement vigilant dans l'utilisation du texte.

2.2.1 Le rapport texte/musique

Dans ma musique, je tends à favoriser le rapprochement étroit, voire l'interdépendance entre le texte et la musique. Il n'est pas question de figuralisme ici. Je parle plutôt d'une musique près de l'état d'esprit qu'inspire le texte. Loin d'être une approche nouvelle, cette vision « romantique » (au sens XIX^e siècle du terme) s'insère bien dans ma démarche musicale. Elle sert de levier au développement mélodique et harmonique.

Dans l'esprit de l'approche théâtrale exposée plus haut, j'ai développé certains réflexes en rapport au traitement du texte. Afin de clarifier la prononciation, je tends à privilégier un débit semblable au rythme de la voix parlée. De plus, l'écriture syllabique prévaut sur l'écriture mélismatique. Les vocalises sont plutôt rares et le cas échéant, elles doivent servir le propos littéraire.

Extrait 6 - À flot - Mélisme



2.2.2 Récitatif

Dans ma musique, j'utilise le terme « récitatif » pour désigner un passage où le chanteur s'exprime au rythme de la voix parlée sur une hauteur donnée. Le rapprochement avec le *recitativo accompagnato* développé dans la musique occidentale, principalement à l'époque baroque, est évident. Ceci étant dit, j'ai tenté d'intégrer cette forme d'expression à mon propre langage en lui attribuant des fonctions différentes et personnelles. C'est une façon de traiter le texte qui diffère du développement plus standard d'une ligne mélodique. Le texte portant la mention « Récitatif, *Ad lib.* » est débité à la vitesse de l'interprète et doit être contenu dans la valeur de note réduite en taille et

marquée d'un point d'orgue. Les notes de taille normale sont chantées en rythme, tel qu'écrit. Dans certains passages courts, la mention « Récitatif, ad lib. » n'est pas toujours spécifiée mais le mode d'interprétation reste le même.

Extrait 7 – *Nicht wird wie voher mehr sein* - Récitatif

Lent (♩ = 72)
 ⑨ *Un tempo qui berce...*

Les ponceaux tranquilles murmurent Leurs mots se perdent dans l'obscurité. Je crois qu'ils m'ont par - lé.

L'utilisation du récitatif a trois principales fonctions. Elle sert d'abord à créer une impression de flottement et de temps suspendu le temps d'un passage. L'exemple précédent en témoigne. Ensuite, tout comme on l'utilisait à l'époque baroque, les passages récités ont pour but de faire avancer l'histoire. C'est une des façons d'exposer un texte plus descriptif et moins narratif. C'est dans cette optique que les récitatifs sont utilisés dans la pièce *À flot* (mes. 54 (E) – 56, mes. 130 – 132). Finalement, c'est pour le potentiel contrastant d'un passage récité que je les utilise. Je préciserai l'utilisation cette troisième fonction dans la section sur les procédés à l'expression de la narrativité.

2.3 La narrativité musicale

La musique qui m'a toujours le plus rejoint est celle qui semble raconter une histoire. Il n'est pas question ici de fable chantée, de texte intelligible ou de musique à programme. Il en est plutôt de la façon d'organiser les sons de manière à exprimer une idée qui se développe dans le temps, ponctuée de revirements, comme le fait le récit en littérature. Le dernier aspect de ma démarche (vocale et instrumentale) est probablement le plus abstrait. J'aborderai la notion de narrativité musicale.

« [La narrativité comme force constituante du récit] englobe à la fois la chronologie événementielle d'un récit, mais aussi chaque interruption de cette chronologie, chaque variation dans le mode de représentation de l'histoire. »³

De ce résumé de la pensée de Philip J.M. Sturgess relaté dans les travaux de René Audet et Nicolas Xantho⁴ sur la narrativité contemporaine, je retiens deux idées : celle de la chronologie et celle du mode de représentation.

³ Sturgess, 1992.

De l'idée de la chronologie (appliquée à la musique ou la littérature), il faut retenir que cette impression du récit (musical ou littéraire) vient de l'enchaînement de deux (ou plus) événements d'importances variées. De l'idée du mode de représentation, j'en garde la notion de contraste entre ces deux (ou plus) événements successifs. En effet, c'est généralement le moment où l'on bascule d'une idée à l'autre en changeant de « point de vue » que se fait sentir cette narrativité.

Le deuxième mouvement de la symphonie *Kullervo*, op.7 de Jean Sibelius contient un exemple très représentatif de mon propos. La transition à la mesure 18 (A)⁵ semble tout à fait singulière sur partition. Pourtant, la combinaison du changement harmonique (tierce mineure ascendante), de l'épure de l'accompagnement et de l'arrivée d'une nouvelle ligne mélodique à l'unisson sur le timbre très expressif des violons et altos dans leur registre grave apporte ce nouvel éclairage dont je parle plus haut.

C'est dans la musique de Sibelius que j'ai d'abord pris conscience de cette force de l'*affect* *conteur*⁶. La façon qu'a le compositeur d'amener une idée musicale et de faire basculer l'angle d'écoute avec un minimum de moyens m'a amené à m'interroger sur les mécanismes mis en œuvres pour y arriver. Mes recherches ne font que commencer, mais il est déjà possible de présenter certaines caractéristiques de mon langage qui visent à mettre en pratique ce concept.

Cette idée de narrativité musicale s'approche donc de la « prise de parole ». Son efficacité résulte dans la façon d'aller chercher l'attention différemment par rapport à un événement précédant. L'habileté du compositeur apparaît donc dans la subtile capacité à faire changer l'angle d'écoute. Un contraste trop grand attirera l'attention sur le contraste lui-même plutôt que sur la nouvelle prise de parole. Les termes « aménager » et « faire basculer » que je présente comme les deux grandes étapes nécessaires à cette narrativité me paraissent appropriés puisqu'ils sous-entendent cette idée de douceur et de subtilité.

Tel qu'énoncé ci-haut, c'est dans cette optique de contraste contrôlé que j'utilise le récitatif comme mode d'expression. Pour démontrer mon propos, voici deux extraits dans lesquels j'ai tenté

⁴ « Penser la narrativité contemporaine », 2014

⁵ Éditions Breitkopf, 2007

⁶ Cohen-Levinas, 1998, p.35

de jouer avec les modes de représentation d'une même voix⁷ et de son soutien instrumental afin de faire sentir la chronologie, le passage d'un état à un autre.

- Nichts wird wie vorher mehr sein, mes. 15 (B) suivi de l'entrée de la voix. Sur le disque: piste 1, 0 :59.

Dans cet exemple, c'est principalement le changement dans le type d'expression vocale qui fait changer l'angle d'écoute. L'introduction récitée soutenue par un accompagnement harmonique statique aménage un terrain d'écoute extérieur au propos. L'arrivée d'une ligne vocale plus développée est en fait la seule différence majeure à ce moment de la pièce, mais elle suffit à engager l'auditeur autrement par rapport au texte et à la musique.

- À flot, mes. 39 suivi de l'entrée de la voix. Sur le disque: piste 3, 2 :11.

Dans ce deuxième exemple, le contraste entre voix récitée et voix chantée est présent, bien que moins drastique. À partir de la mesure 40 (D), ce sont d'abord les parties d'instruments solistes (cor anglais et hautbois) qui appellent à la nouveauté, appuyées par un accompagnement harmoniquement plus assis aux cordes graves. Enfin, c'est le changement de registre et le contour mélodique à la voix qui favorise ce nouvel éclairage.

⁷La voix soliste dans ce cas-ci, bien que le procédé s'applique aussi aux voix instrumentales.

Chapitre 3 : Caractéristiques de mon langage

C'est en me penchant sur l'écriture de lignes vocales que j'ai pu définir une ligne de pensée mélodique plus précise. Ce perfectionnement de mon langage transparait aujourd'hui dans toute ma musique, qu'elle soit instrumentale ou vocale. De plus, l'élaboration de ma pensée a eu une influence importante sur mon langage harmonique. Nous verrons au fil de ce chapitre l'interdépendance entre la mélodie et l'harmonie dans ce que je qualifierai de développement mélodico-harmonique.

3.1 Développement mélodique

Dans ma musique, le chromatisme et l'intervalle de tierce (majeure ou mineure) sont deux éléments-clés dans l'écriture d'une ligne mélodique expressive et efficace. Les intervalles de secondes et de quarts sont aussi très utilisés, mais ils n'ont pas le même poids, le même affect. Ils sont plus neutres. Quant aux intervalles plus grands, ils servent au déploiement d'une ligne dans le registre et je les utilise avec parcimonie. Pour faire évoluer un parcours mélodique, j'utilise beaucoup la broderie au ton ou au demi-ton. Il en résulte donc des lignes mélodiques s'étendant dans un ambitus restreint, mais pouvant se déployer lentement à force de renversements et de chromatismes retournés. Dans le cas d'une ligne vocale, cela favorise grandement la compréhension du texte.

Extrait 8 - *Nichts wird wie vorher mehr sein* - Développement caractéristique d'une ligne vocale

Lent (♩ = ca. 72)
(32) *Un tempo qui berce...*

J'ai des soirs plein les yeux ——— jus-qu'au ma-tin sau-va - ge où le

(37)

so-leil a-veu - gle — 2 — 2 — pour-tant si clair — 2 — ce ciel si ten - dre.

pp *mf* **E**

Le chromatisme a une double importance dans ce type de ligne. Il dessine d'abord l'évolution lente de la mélodie pour éviter la répétition de mêmes notes. Dans l'exemple précédent, on constate qu'il dicte aussi la conduite du contour mélodique (des voix externes, en quelque sorte). Cet élargissement graduel souvent amené par le passage de la tierce mineure à la tierce majeure (« J'ai

L'exemple suivant démontre la seconde fonction du chromatisme : l'altération à la cadence. Cet exemple d'ouverture chromatique se termine sur un *Si* amené par l'élargissement de la tierce mineure du *Mib* (*Ré#*). Le *Si*, bien qu'entendu au tout début apporte un élément de nouveauté à la fin de la ligne. Il est intéressant de constater que cette coïncidence de la tierce majeure, stable et ouverte avec l'altération nouvelle (*Si*) correspond à l'arrivée d'un accord de *Si* majeur à l'orchestre, ce qui donne encore plus de poids à la cadence.

(65) Modérément ($\text{♩} = 92$)

Tip. 1

mf *p* *cresc.* *f*

C'est à travers l'harmonie que naissent souvent pour moi les premières idées musicales. Qu'un projet germe d'un enchaînement d'accords particulier ou d'une combinaison harmonique et timbrale évocatrice, c'est dans l'état donné par une couleur harmonique qu'il prend habituellement racine.

À l’instar de la pensée mélodique développée ci-haut, la tierce est aussi l’intervalle-clé de ma pensée harmonique. Encore une fois, la seconde et la quarte ainsi que les autres intervalles sont aussi utilisés, mais je tends à privilégier l’utilisation des tierces pour la possibilité de les superposer et d’en altérer la couleur (majeure ou mineure), tout en gardant un contexte harmonique relativement consonant.

De la superposition de tierces, j'obtiens des accords de trois, quatre ou cinq sons. J'isole ensuite des intervalles au sein de ces accords, formant de nouvelles tierces entre eux (par exemple, l'écart en la septième et la neuvième), que je peux ensuite altérer (majeure ou mineure). Ainsi, les jeux de tierces qui en découlent ont une origine harmonique bien qu'une fois dans la partition, elles s'apparentent à des lignes mélodiques. C'est une façon d'aborder la pensée mélodico-harmonique.

Figure 2 - *Nichts wird wie vorher mehr sein* - Jeux de tierces

Lent (♩ = ca. 72)
Un tempo qui berce... (Récitatif, *mezza voce*, *Ad lib.*)

Voix

Piano

pp

Les allées étroites ont des oreilles

3.2.2 Une harmonie polarisée

Si la musique présentée dans ce mémoire ne suit pas les règles du discours harmonique tonal, elle en emprunte néanmoins certains accords classés qui lui donnent sa couleur fort caractéristique. Nous verrons à l'étude des pièces présentées que ces accords sont intégrés à mon langage. Ils ont généralement pour fonction un appui au cadre formel.

Pour les accords à trois et quatre sons, l'harmonie par superposition de tierces rappelle inévitablement les accords piliers de la musique tonale. Cependant, je les utilise dans la majorité du temps dans un contexte hors-tonal. Les accords en ont la structure, mais pas la fonction harmonique. Leur utilisation a pour but de marquer un point et de donner un élan particulier à une section. C'est dans cette optique que j'avance l'idée d'une harmonie polarisée dans ma musique.

Prenons le cas de *Nichts wird wie vorher mehr sein* pour clarifier le propos. Le tout début de la pièce (figure 5) expose une cellule rythmique et mélodique assez caractéristique. Chacune des tierces

est issue harmoniquement de la pédale de *Fa#*, présente en continu sur toute la durée du passage. Analysée de manière verticale, on y trouve des accords de septième sous diverses formes. Ces accords se dissolvent ensuite et tendent vers un mini-cluster (mes. 2 et 4), plus ou moins serré (*Fa*, *Fa#*, *Réb* ou *La*).

L'idée de cette introduction est d'amener un sentiment d'ouverture. Concentrons-nous sur le premier accord des mesures 1 et 3 pour en comprendre le raisonnement et la réalisation. Le premier accord de septième mineure et quinte diminuée s'enchaîne avec un accord de septième majeure colorée par la tierce mineure. L'arrivée de la quinte juste par rapport à la basse installe le *Fa#* comme pôle harmonique. Entre chacun de ces accords, d'autres sont déclinés en progressant dans la logique de tierces superposées et de notes communes. La stabilité n'est que furtive puisque le *Fa* naturel vient créer la dissonance avec la pédale de *Fa#*. Comme expliqué ci-haut, ces jeux de tierces majeures et mineures permettent aisément de doser la dissonance.

Il est fréquent de retrouver des accords majeurs ou mineurs marquant des points de résolutions, des cadences ou des changements de section. L'exemple suivant est caractérisé par l'implication formelle. L'accord de *Mi* majeur à la mesure 23 vient clore une section et marque le début d'une nouvelle. Il annonce aussi le début de la polarisation du *Mi* dans la section suivante.

Figure 3 – *Nichts wird wie vorher mehr sein* - Accord majeur, fonction formelle.

The image shows a musical score for a piece titled "Nichts wird wie vorher mehr sein". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The score is marked with a circled "21" at the beginning. The tempo marking "poco rit." is present. The lyrics "fait les cents pas et plus en - core." are written below the voice staff. The piano accompaniment features a prominent major chord in the right hand, which is the subject of the figure caption.

3.3 Développement mélodico-harmonique : une harmonie de rencontres

C'est dans la pièce *Peschka!* que l'on s'éloigne le plus du type d'harmonie décrit jusqu'à présent. Comme il s'agit d'un duo entre le violoncelle et le baryton et que l'évolution des voix s'approche davantage d'une conduite contrapuntique, l'analyse des successions verticales d'accords

n'est pas aussi appropriée. Dans ce contexte, il m'apparaît plus facile et logique d'approcher la question harmonique par le développement mélodique et les rencontres qui en découlent.

Extrait 10 - *Peschka!* - Harmonie de rencontres

120 *Più lento* (♩ = 54)
p sub
 V. des val - lées hu - mi - des au cré - pus - cu - le.
 légèrement glissé
 Vc.

Bien que moins perceptible, l'idée de polarisation est aussi applicable à travers la pièce. À titre d'exemple, référez-vous à l'extrait suivant. L'introduction est polarisée sur *Ré* tandis que la lettre A marque l'arrivée du *Sol* comme pôle d'attraction.

- *Peschka!*, mes. 1 à 18. Sur le disque, piste 2, 0 :00 – 0 :54.

L'idée d'une harmonie formée par les rencontres mélodiques et développée durant l'écriture de *Peschka!* a persisté. La pièce *À flot*, écrite quelques mois plus tard, s'en trouve fortement influencée. L'écriture plus verticale (ou par blocs verticaux) de *Nichts wird wie vorher mehr sein* rencontre le contrapuntisme de *Peschka!* pour donner une musique plus souple et complexe.

- *À flot*, mes. 20 (B) à 30. Sur le disque : piste 3, 0 :54 – 1 :37

Dans cet extrait, la voix n'a pas le rôle de premier plan. Bien qu'on la perçoive ainsi de par sa nature « soliste », on sent bien les multiples échanges avec les autres instruments de l'orchestre. Le passage semble statique. Cependant, l'harmonie est brouillée par de constantes oscillations au demi-ton réparties aux cordes, à la harpe et au bois. Cela ajoute au caractère nerveux du passage.

3.4 Points marquants d'orchestration

« Imaginez un son. De ce son, imaginez-en un second duquel vous en obtiendrez aussi un troisième. Ces trois sons sont liés par une idée musicale. »⁸

⁸ Paroles de Georg Hajdu, compositeur et pédagogue, notées lors d'une conférence dans le cadre du Master CoPeCo, CNSMD de Lyon, 14 décembre 2012

Si le compositeur et pédagogue Georg Hajdu amenait ce propos dans une optique de création de nouveaux matériaux compositionnels⁹, le concept est tout aussi applicable à d'autres sphères de la recherche sonore. Pour ma part, j'ai adhéré à cette conception d'une échelle de similarités timbrales et d'une continuité du son dans une optique utile à l'orchestration.

Autant l'accent a été mis jusqu'à présent sur le traitement de la voix et l'importance mélodique et harmonique dans mon langage, autant la question du timbre sonore est primordiale dans l'interaction entre la voix et le contexte instrumental. Comme énoncé dans l'introduction, la notion de fusion des timbres été l'étincelle initiale de cette recherche.

La science de l'orchestration suit les mêmes règles que toute autre discipline artistique : la différence attire l'attention. Et encore une fois, le métier de l'artiste réside dans sa capacité à gérer le contraste. Ce principe est fondamental dans l'analyse des pièces présentées, car la fusion des timbres est au centre de mon approche du son.

Par exemple, la pièce *Peschka!* pour baryton et violoncelle est en fait une recherche sur le rapprochement possible entre les deux timbres. Dans cette même lignée, *En vuelo* avance l'idée du développement de la palette sonore du chœur mixte par l'apport des flûtes à bec dans l'accompagnement.

Une fois cette constatation faite, il a été fort intéressant d'explorer et de développer toutes sortes d'outils d'orchestration en utilisant les forces dans chacune des instrumentations. J'en présenterai ici quelques-uns issus du corpus des pièces en annexe.

3.4.1 *Le crescendo orchestral*

- En vuelo, mes. 97 – 105. Sur le disque, piste 4, 3 :54 à 4 :04.

Dans cet extrait, j'utilise les forces combinées du chœur et du quatuor de flûtes à bec pour créer à deux reprises un crescendo orchestral¹⁰. Comme vu au chapitre 2, cette enflure sert l'accentuation tonique (Ma-ri-PO-sa). En analysant aussi l'accompagnement, on constate que plusieurs éléments entrent en ligne de compte dans la réalisation de cet effet. Si les entrées successives de chacune des

⁹ Dans le contexte de la conférence, Georg Hajdu parlait des «*18 études pour violons*» de John Cage pour lesquelles le compositeur anglais a procédé exactement à l'inverse, en allant chercher des sons les plus loin possible les uns des autres.

¹⁰ «Crescendo orchestral» dans le sens d'une accumulation par plusieurs instruments même s'il ne s'agit pas d'un orchestre à proprement parler.

voix du chœur participe à l'épaississement de la texture, c'est d'abord le changement d'articulation des flûtes (de *staccato* à *legato*) et l'arrivée de notes soutenues au chœur qui amplifient le crescendo.

3.4.2 La fusion des timbres

Extrait 11 - *Peschka!* - Fusion des timbres

Je cible ce moment précis dans la pièce *Peschka!* pour souligner le rapprochement timbral possible entre les deux instruments de natures différentes. Précisément aux mesures 44, 45 et 46, la fusion des timbres est percevable. Ceci est dû à la fois à l'unisson et amplifié par le brouillage créé par le trille du violoncelle. De plus, les deux instruments jouent en nuance douce dans des registres où leur son n'est pas particulièrement typé et caractéristique¹¹.

3.4.3 La résonnance

Dans les pièces *Nichts wird wie vorher mehr sein* et *À flot*, j'ai exploré la résonnance sous diverses formes. Ces deux pièces ont la particularité d'avoir été écrites d'abord pour piano. Les versions orchestrées ici présentées sont donc l'aboutissement d'une réflexion sur l'orchestration où la question de la résonnance est fondamentale. En effet, dans le jeu pianistique, la pédale *forte* permet au besoin de libérer toutes les cordes des étouffoirs, faisant ainsi résonner par sympathie une multitude de cordes harmoniquement liées aux notes concrètement jouées par l'instrumentiste. C'est ainsi qu'il obtient une grande plénitude du son. À l'orchestre, toute cette résonnance doit être planifiée et écrite. Omettre cette considération rend une orchestration sèche et la prive d'une profondeur sur le plan sonore.

¹¹ Le même passage joué une octave plus haut sur la corde de *La* du violoncelle et dans le médium-aigu du baryton d'aurait pu avoir cette même fusion des timbres.

- *Nichts wird wie vorher mehr sein*, mes. 1 à 15 (B). Sur le disque: piste 1, 0:00 – 1:02.

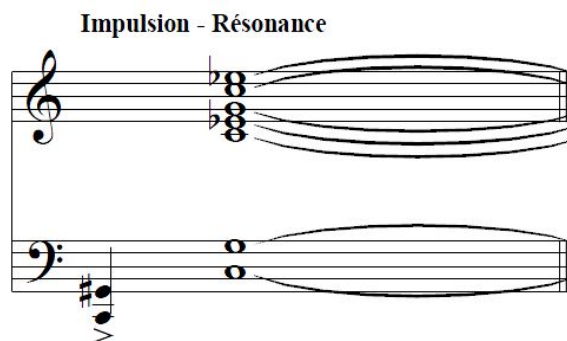
Dans cet exemple, c'est la présence d'une note pédale soutenue sur plusieurs mesures qui a fait naître l'idée d'en travailler le timbre. Le *Fa#* original dans la partie de piano est traduit par la combinaison des bassons et des cordes soutenues et d'autres en pizzicato. Cet amalgame vise à couvrir une partie isolée du spectre sans obstruer le reste de discours. J'y cherche aussi une façon de faire évoluer la résonance dans le temps.

Le concept de la résonance piano/orchestre a mûri peu à peu. Durant ce temps, j'ai fait la découverte de la pièce *A Mind of Winter* de Georg Benjamin dans laquelle le compositeur utilise une pédale harmonique de *La mineur* persistante et indépendante au reste des événements sonores. Cette idée m'a interpellé et j'ai tenté de trouver une façon de provoquer l'apparition artificiellement d'une pédale harmonique à l'orchestre. C'est ainsi qu'est né le motif d'impulsion – résonance présent dans *À flot*.

3.4.4 Impulsion - résonance

Au moment de l'écriture d'*À flot*, j'ai voulu explorer différentes façons d'obtenir au piano une résonance contrôlée. Par cela, j'entendais faire sonner par sympathie certaines notes ou groupes de notes prédéterminées en utilisant la pédale *sostenuto* (ou tonale). La démarche complète sera détaillée dans la présentation d'*À flot* au chapitre 4. Analysons pour le moment ses différentes utilisations à travers la pièce.

Extrait 12 - *À flot* - Motif d'impulsion - Résonance



Dans les trois extraits suivants, j'utilise les notes *Do* et *Sol#* accentuées comme élément d'impulsion. Tel qu'elles le provoqueraient sur un piano, ces notes attaquées violemment font résonner l'accord de *Do mineur*. Voici trois déclinaisons sur le même motif.

- À flot, mes. 99-101. Sur le disque, piste 3, 5 :46 – 5 :57

Dans ce premier extrait, les bois, les cordes graves et la grosse caisse décochent l'impulsion. Sur chacune des attaques, les violons et les altos jouent un cluster ouvert qui « glisse » vers l'accord de *Do mineur*. Pour reproduire l'effet de la résonance « nourrie » qui augmente en intensité d'une fois à l'autre, trois moyens sont mis en œuvre.

D'abord, la partie des cordes s'étend dans le registre. L'ambitus passe d'une tierce mineure à deux octaves en trois mesures. Parallèlement, les clarinettes et la clarinette basse varient leur motif avec une sorte de trémolo¹². Comme élément unificateur amenant le crescendo à la nuance *forte*, le tuba joue un *Mib*, doublé graduellement par deux cors et un trombone. La sonorité caractéristique du tuba dans son registre aigu amène une tension supplémentaire. Tous ces éléments réunis sont un exemple de crescendo orchestral efficace.

- À flot, mes. 126-127. Sur le disque, piste 3, 7 :05 – 7 :11

La quasi-totalité de l'orchestre est impliquée dans les attaques impulsives. Pour toutes les cordes et la majorité des bois, le motif est dédoublé (deux doubles-croches au lieu d'une croche). Le résultat sonore reste à l'oreille celui d'une attaque simple, mais cette notation permet à l'orchestre de sonner plus dense puisque plus de fréquences sont émises.

La résonance est assurée cette fois-ci par deux trompettes en sourdine, une flûte et un piccolo. Les deux bois ont pour fonction de colorer le timbre des trompettes. Cet exemple de pédale de résonance harmonique est probablement le plus près de l'idée originale tirée de *A Mind of Winter* de Georg Benjamin.

- À flot, mes. 204-205. Sur le disque, piste 3, 11 :50 – 12 :00

Cet exemple s'apparente au premier dans la disposition des éléments constitutifs du crescendo orchestral. Cette fois-ci, la résonance est aussi inversée, dans la mesure où elle s'amplifie plutôt que de s'estomper. Cette idée est poussée plus loin par l'immense crescendo mené par les deux trompettes, coloré par les flûtes, les clarinettes, le hautbois et le cor anglais.

¹² On parle ici d'évolution figurée, concept d'orchestration développé par Luca Antignani, professeur au CNSMD de Lyon consistant à faire évoluer un motif sans en changer la nature. Cela doit servir l'intention musicale. Ici, l'évolution de la figure « tremolo » appuie le crescendo.

3.5 La voix et l'orchestre : une question d'équilibre

Quand vient le temps d'orchestrer en vue d'accompagner un chanteur, il est primordial de prendre en compte la limite de la voix face à une telle masse sonore. Ceci dit, il n'est pas nécessaire de réduire systématiquement la nuance écrite de l'orchestre pour laisser place au chanteur. Certains procédés simples permettent le libre déploiement de chacune des parties. Le choix du timbre et de l'articulation sont les deux enjeux principaux dans le danger de masquage. C'est aussi en grande partie une question de répartition dans le temps et de disposition dans le registre. Voici un exemple mettant en application ces concepts.

- À flot, mes. 103 – 116. Sur le disque : piste 3, 5 :54 - 6 :35

Dans cet extrait, la voix est au premier plan. Pour qu'on la distingue correctement, son accompagnement est divisé en plusieurs plans d'intensités sonores variables. En raison de son timbre mince, l'arrière-plan soutenu par les cordes n'entrave pas l'écoute de la voix. Les interventions du reste de l'orchestre sont souvent brèves et accentuées ce qui laisse donc la voix se développer sur des valeurs longues. Certaines notes tenues aux cors et aux bois émergent à certains moments. Elles sont disposées de manière à répondre à la voix sans la masquer en évitant d'empiéter sur l'émission des consonnes.

Je souligne finalement l'importance de soutenir la voix par un accompagnement instrumental adéquat qui la supportera sans la masquer. À l'instar de l'écriture d'une ligne instrumentale ou vocale, bien orchestrer une pièce consiste donc à respecter la portée sonore de chacun des acteurs impliqués.

Chapitre 4– Présentation des pièces

À la lumière de ce survol des principaux acteurs de ce projet de recherche et création, de mon approche quant à la voix et au texte et finalement des principales caractéristiques de mon langage, voici une présentation plus exhaustive des quatre pièces. Elles sont présentées par ordre chronologique de création. En réponse aux tableaux présentés, la section « Commentaires » apportera certaines précisions sur des points qui n'auront pas été traités dans les chapitres précédents.

4.1 *Nichts wird wie vorher mehr sein* – pour contre-ténor et orchestre

4.1.1 Contexte de création

La pièce *Nichts wird wie vorher mehr sein* a été créée et enregistrée lors d'une lecture publique à la Société des Arts Technologiques (SAT) en juillet 2011 par Marie-Annick Béliveau (mezzo-soprano), Jean-Philippe Tremblay et l'Orchestre de la Francophonie. La partie vocale et la partition pour piano ont été révisées en 2013 avec l'aide du contre-ténor Daniel Cabena lors d'un séjour de travail à Bâles, en Suisse. Cette dernière version de chambre n'a jamais été créée à ce jour.

À l'origine du projet, cette pièce se voulait la première d'un cycle de dix chants pour piano et contre-ténor. La rencontre du chef d'orchestre Jean-Philippe Tremblay en a modifié le cours. Son offre de programmer une de mes pièces lors d'une lecture par l'Orchestre de la Francophonie m'a amené à l'orchestrer et la retravailler. C'est de cette version orchestrale qu'il est question dans ce mémoire.

Cette version, tout comme la première pour piano était destinée à être interprétée par un contre-ténor. Il a cependant été impossible de trouver un chanteur disponible possédant ce type de voix rare pour la séance de lecture en juillet 2011. C'est pour cette raison que nous avons fait appel à la mezzo-soprano Marie-Annick Béliveau. Ce revirement de situation a eu un effet bénéfique sur le processus d'exploration de la voix et des types d'accompagnements instrumentaux. La question a été abordée au chapitre 1. Encore à ce jour, je considère cette pièce comme étant écrite et destinée à une voix de contre-ténor et je souhaite en refaire la création avec cet effectif.

4.1.2 Texte et influences

Le livret provient donc du cycle « *Verborgene Lieder* – Chants dérobés » de l’auteur Augustin Rioux. Issu d’une collaboration au sein de la compagnie de créations multidisciplinaires *Eye-Eye-Eye*, ce chant se veut une pièce originale inspirée par l’esthétique du *lied* allemand de la fin du XIX^e siècle. Les titres en allemand sont donc un clin d’œil à ce courant artistique. Les textes sont cependant en français. Les *lieder* pour voix et orchestre de Gustav Mahler ont été une source d’inspiration pour l’écriture de cette musique. La place de la voix par rapport au rôle de l’orchestre dans ses œuvres est gérée avec une finesse qui a su nourrir mon désir d’approfondissement.

4.1.3 Intention et propos musical

Point marquant dans le déroulement du livret, *Nichts wird wie vorher mehr sein* (*Rien ne sera jamais plus comme avant*) ouvre le cycle sur une note d’incertitude et de questionnement. Le texte laisse planer un doute après avoir annoncé un point marquant dans l’histoire (« La terre a bougé », Chant I). C’est le centre de la pièce. L’harmonie et le traitement vocal en découlent directement. Bien que présentée seule dans le cadre de cet ouvrage, *Nichts wird wie vorher mehr sein* a un rôle de prélude et d’ouverture.

4.1.4 Schéma formel

Tableau 3 – *Nichts wird wie vorher mehr sein* – Schéma formel

Parties	Sections	Commentaires (Intention et réalisation)	Mesures (+ lettres)	Durée (min)
Partie centrale (chantée)		<u>Une ouverture</u> Installer le doute, le questionnement. <ul style="list-style-type: none"> - Utilisation du récitatif - Faible stabilité rythmique - Longues tenues aux cordes et aux vents. 	1 – 14	1:05
	A	<u>Début du discours narratif</u> <ul style="list-style-type: none"> - Ligne vocale plus développée mélodiquement - Rythme plus marqué et stable - Cadences : ponctuation dans le phrasé musical 	15 (B) – 32	0:45
	B	<u>Espoir et émerveillement</u> <ul style="list-style-type: none"> - Ouverture chromatique à la ligne vocale et dans l’harmonie - Orchestration plus épaisse - 1^{er} sommet 	33 – 47	0:45
	C	<u>Incertitude</u> <ul style="list-style-type: none"> - Harmonie plus statique 	48 (C) – 58	0:35

		<ul style="list-style-type: none"> - Ligne vocale moins expressive : faible ambitus, peu de sauts. - Des lignes mél. « étrangères » s'infiltrant dans le discours de la soliste, comme un dérangement - Aboutissement : 2^e sommet 		
	Transition	<u>Section instrumentale</u> <ul style="list-style-type: none"> - Rappel clair des motifs du début - Polarisation sur Fa# et Do# 	59 (H) – 70	0:30
	D	<u>Apaisement momentané</u> <ul style="list-style-type: none"> - Stabilité harmonique (plus grande direction tonale avec des accords. de 7^e Maj. comme pôle 	71 (I) – 89	0:50
	Transition	<u>Section instrumentale</u> «Tremblement» vers le Sommet	90 (K) - 101	0:30
Coda (« récitatif »)		<u>Détachement</u> <ul style="list-style-type: none"> - Orchestration plus épurée - Retour de la pédale de Fa# pour appuyer les récitatifs 	102 - 112	0:45

La forme de cette pièce est intimement liée au développement formel du texte. Chacune des sections exprime une intention liée à un état donné par le texte. Le schéma présenté ci-haut les énonce en décrivant brièvement les moyens techniques pour y arriver.

La partie centrale, divisée en quatre sections est ponctuée par l'alternance des « Je ne sais pas » et des « Je ne sais plus ». Je me suis servi de ces marqueurs pour amener l'auditeur vers différents états musicaux tout en jouant avec cette idée récurrente du doute envahissant. « Je ne sais plus » porte un message tourmenté tandis que « Je ne sais pas » mène généralement vers un vide, un arrêt de la pensée.

La transition de la lettre A a été discutée au chapitre 2 dans la section sur la narrativité musicale. On y a parlé de l'évolution de la trame narrative par certains procédés. Ainsi, le début de la section A nous donne cette impression d'entrer dans l'histoire. De la même façon, la Coda amène un détachement, une façon plus neutre de raconter les faits.

Hormis les quelques traits du violon solo et les passages instrumentaux, l'orchestre occupe un rôle accompagnateur. Mes réflexions concernant la narrativité musicale et le rôle de l'orchestre n'étaient pas très avancées, mais déjà, j'avais le souci du dialogue dont les acteurs et la méthode restaient à déterminer.

4.2 *Peschka!* – pour baryton et violoncelle

4.2.1 Contexte de création

La pièce *Peschka!* a été créée à la salle Edgar Varèse du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon le 16 janvier 2013 par Mathieu Gardon (baryton) et Themis Bandini (violoncelle). J'ai apporté quelques modifications à la partition avant que la pièce soit reprise à Montréal le 30 janvier 2014 au Cégep de Saint-Laurent par François-Nicolas Guertin (baryton) et Camille Paquette-Roy (violoncelle) dans le cadre du 30^e anniversaire du Département de composition de l'institution collégiale.

Après la composition de *Nicht wird wie vorher mehr sein*, il a été important et utile de revenir à un projet de moins grande envergure. Puisque cette seconde composition se faisait dans le cadre d'un échange au Conservatoire supérieur de Lyon (CNSMD) et dans un temps restreint, il était préférable de travailler avec une formation réduite. En contact avec de nouvelles esthétiques et influences, j'ai cherché à développer mon langage en me détachant de certaines habitudes de composition. Dans cette optique, la fonction soliste de chacun des chambristes était particulièrement propice à l'exploration de nouveaux matériaux, plus complexes et précis. Elle a aussi permis une interprétation plus fidèle de la musique lors de la création.

4.2.2 Le texte

Un texte, deux traductions. Une lettre, deux visions. La pièce est basée sur une lettre du peintre allemand Egon Schiele à son ami Anton Peschka. Dans cette lettre, l'auteur y parle de son désir intense de quitter Vienne pour aller goûter, vivre et sentir la nature. Le texte d'origine est en allemand. Cependant, le livret est une adaptation de deux traductions françaises différentes trouvées dans des ouvrages de référence sur le peintre. Bien que l'essence de la lettre reste sensiblement la même d'une version à l'autre, le vocabulaire et les images proposées varient considérablement, donnant une couleur distincte à chacun des textes.

La pièce est donc construite à partir de cette idée de message revisité. Elle est séparée en deux grandes parties suivant la succession des deux traductions. J'ai voulu revoir musicalement le même chemin en imaginant deux parcours similaires articulés différemment. Plus brute et plus organique, la première partie dresse un portrait concret, presque figural du texte. Dans la seconde partie, je revois le tout avec une souplesse, une rondeur et une aisance typique d'un chemin déjà tracé.

4.2.3 L'instrumentation

Comme le propos extramusical suggérerait une correspondance entre deux personnes, je suis parti de l'idée d'un dialogue dans une formation duo. Par dialogue, je fais référence à l'indépendance et à la distinction des voix plutôt qu'à l'idée d'une « conversation » formée de séquences alternées.

Bien que le registre et le volume sonore aient été considérés, le choix de la combinaison du violoncelle et de la voix de baryton provient principalement de la question du timbre. L'amalgame possible entre les deux instruments de référence aux notions d'orchestration présentées au chapitre 3. Outre cet amalgame, le travail du timbre et de l'articulation au violoncelle est à la base des matériaux sonores employés dans la pièce. J'ai utilisé la méthode de la déclinaison d'une idée pour écrire un discours cohérent, uni dans l'articulation et le caractère.

4.2.4 Schéma formel

Tableau 4 - *Peschka!* - Schéma formel – Mise en parallèle des deux sections de la pièce

1 ^{er} «trajet»				2 ^e «trajet»			
Mesures	Dur.	Sect.	Caractère et l'intention		Sect.	Mesures	Dur.
1 – 13	0:35	A ⁰	Texture plus épurée, Plus riche harmoniquement	Texture plus épaisse, Écriture plus raide, Voix : 8 ^{ves} = insistance	B ⁰	71 (F) – 88	0:45
14 (A) – 40	1 :45	A ¹	Brutal, accentué 2 voix plus indépendantes	Plus souple, moins fourni, plus de son. Plus de «proximité»	B ¹	88 (G) – 107	1 :20
41 (D) – 60	0:40	A ²	Brutal, cassant Sommet : intensité	Fonction de sommet atténuée. Lignes plus souples et glissantes	B ²	108 (I) – 124	0:40
61 – 70	0:20	A ³	Baisse de tension Pause marquée	Sommet local de tension Retour prog. du dialogue du début	B ³	125 – 137	0:30
				Insistance, rappel du début : brutal.	CODA	138 - 146	0:30

Comme l'essentiel du caractère et de l'intention musicale est détaillé dans le tableau ci-dessus, j'apporterai ici quelques précisions sur la construction thématique. Contrairement aux deux autres pièces pour orchestres, les lignes vocales de *Peschka!* ne tendent pas à se déployer au moyen

de longues phrases. Il s'agit plutôt de courtes cellules mélodico-rythmiques indépendantes qui, mises bout à bout donnent une phrase mélodique. Il en va de même pour l'écriture du violoncelle.

L'accord *Ré-Mib-La* entendu pour la première fois à la mesure 14 annonce la séquence mélodique « demi-ton, quarte augmentée » (en partant du bas) présente une multitude de fois dans la pièce. Les intervalles changent par moment, mais le contour mélodique est reconnaissable. Voici la cellule «verticale» et quelques déclinaisons «horizontales».

4.2.5 Polarisations

L'attraction à la note *Ré* est perceptible au début, au centre et à la fin de la pièce. Ces passages sont aussi liés à un motif mélodique très caractéristique au violoncelle, ce qui permet à l'auditeur de s'y retrouver sur le plan formel. Entre ces pôles, certains passages s'appuient sur *So* et *Do*. Cette oscillation entre les pôles marquée par l'attraction principale vers le *Ré* sert de fil conducteur à la pièce.

Il est intéressant de noter la polarisation du *Do* à la mesure 124 où le violoncelle active toute la série des harmoniques sur la fondamentale *Do* (corde IV).

Extrait 13 - Peschka! - Polarisation et harmoniques

The image shows a musical score for Violoncelle (Vc.) and Violon (V.) from the piece 'Peschka!'. The score is in bass clef and includes lyrics in French. The Violon part (V.) is marked with dynamics *pp* (presque chuchoté), *p*, and *mp*. The Violoncelle part (Vc.) is marked with dynamics *mp* and *pp*. The score includes various musical notations such as triplets, glissandos, and natural harmonics. The lyrics are: 'Je veux bai - ser la ter - re la ter - re,'.

4.2.6 Influences

Dans la culture populaire des peuples anciens (les autochtones scandinaves et sibériens, par exemple), le parallélisme est un procédé poétique consistant en la reformulation d'un vers à deux, trois ou quatre reprises. Le sens reste le même d'une répétition à l'autre, mais l'énoncé est différent. Tous les vers ont huit pieds et la rime est respectée. Comme les légendes se transmettaient à l'oral, la répétition permettait de mieux se souvenir des étapes du récit. C'est en découvrant le procédé de parallélisme que je me suis penché sur la question de la relecture d'un texte et du message revisité.

L'œuvre d'Egon Schiele a aussi contribué, dans une certaine mesure, à l'exploration de nouveaux matériaux. Deux peintures ont particulièrement retenu mon attention : *Jeune fille noire* (1911) et *Nu allongé sur le ventre* (1917). Parallèlement à l'écriture de *Peschka!*, l'observation de ces toiles a influencé mon écriture. J'ai tenté de traduire en musique la raideur apparente du trait et du geste du peintre. Les contrastes, les silences et la rudesse des articulations et de l'harmonie sont les traits les plus reconnaissables de l'influence du peintre et de ses œuvres.

4.3 À flot – pour contre-ténor et orchestre symphonique

4.3.1 Contexte de création : un texte sur mesure

Cette pièce a été créée en concert le 22 novembre 2013 à la Salle Pierre-Mercure par Jean-François Daignault (contre-ténor) et l'Orchestre philharmonique des musiciens étudiants de Montréal (OPMEM) sous la direction de Nicolas Ellis.

L'écriture de la pièce *À flot* a débuté au même moment que celle du chant *Nichts wird wie vorher mehr sein*, présenté plus haut. Les différents matériaux et esquisses élaborés pour la pièce devaient originalement servir à la composition d'autres chants pour le cycle d'Augustin Rioux. Cependant, des circonstances inattendues ont engendré une fin prématurée du projet. Cela m'a amené à reconsidérer toutes les ébauches musicales écrites à ce moment. La majorité a pu être réorganisée et réutilisée pour l'écriture d'une nouvelle pièce, *À flot*.

La composition du chant d'origine (tiré du cycle d'Augustin Rioux) était avancée lors du changement de cap vers *À flot*. Le principal enjeu de la «recomposition» a été le changement de texte. La démarche vers l'intégration de nouvelles paroles s'est faite avec l'auteure Julie Gagné. Jusqu'à présent, j'avais toujours approché le texte en amont du travail de composition et dans ce cas, c'est le texte qui avait inspiré les premiers matériaux musicaux.

Une fois la musique dissociée du texte original, l'auteure et moi avons procédé par immersion musicale afin de remplir une coquille vide avec un texte nouveau. Je lui ai fourni plusieurs extraits sonores de différentes pièces ayant un caractère dans l'esprit des ébauches du chant original. La réponse fut très positive. Julie Gagné est revenue avec un champ lexical précis et très près de l'esprit du premier texte. L'écriture du nouveau poème s'est faite rapidement et à partir de ce moment, les

esquisses du début ont pris un sens différent. La musique s'est greffée à un nouveau texte. C'est alors qu'a vraiment commencé la composition d'À flot.

4.3.2 Schéma formel

Tableau 5 - À flot - Schéma formel

Sections	Divisions	Interaction voix/orchestre	Mesures (+ lettres)	Durée (min)
A (Intro)	A ¹	Présentation : le soliste commente.	1 – 14	0 :45
	A ²	Lié à l'accompagnement par les touches et les motifs mélodiques repris entre les voix.	15 – 30	0 :55
B	B ¹	Voix : premier plan assumé. Arrivée progressive du violoncelle solo comme acteur dans le dialogue.	31 (C) – 39	0 :35
	B ²	Narrativité : contour mélodique plus défini à la voix, changement d'angle. Stabilité dans l'accompagnement.	40 (D) – 53	0 :50
	B ³	L'orchestre poursuit le propos lancé par la voix et repris à 61.	54 (E) – 61	1 :45
C Impulsion/ Résonance	C ¹	L'orchestre émerge de la voix.	84 (G) – 96	
	C ²	Voix au 1 ^{er} plan. Orchestration fournie mais disposée pour ne pas masquer.	97 (H) – 120	
	C ³	L'orchestre reprend le propos jusqu'au retour de la voix au récitatif.	121 (J) – 130	
	C ⁴	Changement d'angle d'écoute. L'orchestre enveloppe la voix.	130 – 139	
D	D ¹	Section instrumentale Le thème arrive aux trps. et trbs.	140 – 152	
E	E ¹	Orchestre au premier plan. La voix ne fait que ponctuer la phrase.	153 (M) – 169	
	E ²	Longue phrase à la voix, en constant dialogue avec les voix internes de l'accompagnement.	170 (N) – 176	
	E ³	La voix relance la phrase vers le point de chute énoncé par l'orchestre.	177 – 188	
F	F ¹	Changement d'angle (narrativité). Plusieurs strates d'orchestration. Élan final : grand crescendo aux trps.	189 – 207	
	F ²	Dernier énoncé de la voix, repris par le violoncelle solo mourant dans la résonance perc./cordes.	208 - 220	

4.3.3 Texte et forme

Le texte traite du deuil que vit le narrateur à la suite d'une déchirure. La réflexion du narrateur est houleuse et tourmentée. Elle évolue lentement, ponctuée de moments d'espoir et de rechutes. Tous ces états d'âme s'enchaînent sans grande cassure jusqu'à une amère libération de l'esprit du narrateur.

À *flot* évolue en suivant le fil conducteur de cette réflexion intérieure se déployant lentement dans un grand souffle sans pause marquée. Contrairement à *Nichts wird wie vorher mehr sein*, le découpage formel de cette pièce n'est pas calqué sur la forme du texte. Il le suit, certes, puisque la musique appuie le propos du texte, mais le parallélisme est plus souple.

La voix et l'accompagnement orchestral nous donnent par moment cette impression d'un effort commun. Le matériau mélodique voyage d'un à l'autre favorisé par un dialogue avec les voix internes dans l'orchestre. Le soliste semble alors moins au premier plan, plutôt supporté par un accompagnement qui l'enveloppe et qui cherche à prendre la parole.

Ces analogies sont abstraites, mais elles résument bien l'aboutissement (pour le moment) de la réflexion sur les concepts de narrativité et du rôle du soliste dans un contexte instrumental.

4.3.4 Commentaires

Comme À *flot* progresse dans une grande forme irrégulière, il a été important de poser des repères à l'auditeur. Ces points de chute sont des motifs ou des passages plus aisément reconnaissables par l'auditeur. Le passage des mesures 91 à 95 repris de 180 à 182 en est un exemple caractérisé par un thème clair reposant sur une assise harmonique tonale (impression de pédale de dominante non-résolue).

La plainte du contre-ténor aux mesures 84, 85 et 86 et reprise à 162 et 163 est reconnaissable par le contour mélodique ponctué de spasmes à la voix.

Extrait 14 - À flot - Ligne caractéristique

84 **Lent** (♩ = 68)
De plus en plus émotif

Vx

De - puis que tu as pris le lar - ge.

Le motif «impulsion – résonance», discuté au chapitre 3, est issu d’une recherche sonore préliminaire faite au piano. L’idée de ce motif est de faire résonner un accord prédéterminé dont les cordes sont libérées par la pédale *sostenuto*. Pour le faire entrer en résonance, le pianiste doit jouer un accord dont les notes feront résonner les autres par sympathie.

Une combinaison s’est avérée utile pour la composition. En jouant avec une certaine force les notes *Do* et *Lab*, l’accord du *Do mineur* entre en résonance. Chaque fois que l’accord *Do* et *Lab* est réattaqué, la résultante (*Do-Mib-Sol*) s’en trouve nourrie. Acoustiquement, cela s’explique par l’entrée en vibration de la série des harmoniques des fondamentales *Do* et *Lab* lorsqu’elles sont frappées. Le *Do* fait résonner tous les *Sol* et des *Do* supérieurs tandis que les *Mib* (une 8^{ve} et une 5^{te} au-dessus du *Lab* et supérieurs) entrent en vibration grâce au *Lab*.

Ce motif d’impulsion-résonance a trouvé sa place dans la version orchestrée d’*À flot* et est devenu un pilier important de la construction de la pièce. Il a été vu au chapitre 3 qu’il constitue un élément important dans l’orchestration. Au niveau formel, les extraits qui y ont été présentés font partie des « points de repère » ou des moments-clés dans le déroulement.

4.3.5 Quelques extraits

- À flot, mes. 122 – 126. Sur le disque, piste 3, 6 :53 – 7 :06.

Voici un exemple de concordance de procédés harmoniques et orchestraux. Une ouverture chromatique aboutit sur une altération nouvelle à la cadence pour donner une impression d’assise par un accord majeur orchestré avec une sonorité chaude. La stabilité n’est que furtive puisqu’un crescendo relance tout de suite une nouvelle attaque du motif d’impulsion – résonance.

Extrait 15 - À flot - Combinaison

187 (♩ = 80)

Vx: *sterne arc-ti-que* *Li-bé-ré* *Li-bé-ré*

V. I: *pp molto leggiero*

V. II: *pp molto leggiero*

A.: *pp molto leggiero*

Vcelles: *Solo* *mf* *p* *pizz. Non div.*

Cb.: *f* *f*

Dans l'extrait ci-dessus de la pièce *À flot*, plusieurs éléments sont combinés. On y trouve d'abord et une fois de plus le motif d'impulsion – résonance. On y trouve une résonance bien éloignée de l'accord de *Do mineur*, mais l'intention musicale reste la même. La voix évolue dans une lente ouverture chromatique empruntant des notes du coussin harmonique des cordes. Finalement, le violoncelle solo enchaîne quelques déclinaisons du motif polarisant lui aussi sur des notes de l'harmonie.

La pièce *À flot* est construite autour d'un accord à quatre sons duquel découlent plusieurs idées musicales. Cet accord (*Sol – Si – Do# – Fa#*) a une stabilité harmonique. Il ne tend pas à pas à vouloir se résoudre. Cet accord est tiré d'une esquisse écrite au tout début de la composition de la pièce. De type «choral» et proposant une couleur harmonique dense et verticale, ce passage est repris partiellement ou intégralement sous diverses formes à travers la pièce. En voici la réduction.

Extrait 16 - À flot - Accord et séquence générateurs



4.4 *En Vuelo* – pour chœur mixte et quatuor de flûtes à bec

4.4.1 Contexte de création

La pièce « *En Vuelo* », dans sa version pour chœur, a été créée le 27 mai 2014 à la Chapelle Notre-Dame-du-Bon-Secours par l'ensemble vocal *Voces Boreales* et le quatuor *Flûte Alors!* sous la direction de Michael Zaugg.

La composition s'est faite en deux temps. La première commande date de l'hiver 2012, la pièce étant alors destinée à l'ensemble *Flûte Alors!* et à la soprano Estelí Gomez. La création a eu lieu le 28 avril 2012 à la Salle des Jeunesses musicales du Canada. C'est donc chronologiquement la deuxième pièce composée.

À l'hiver 2014, j'ai approché le chef Michael Zaugg pour lui proposer une version pour chœur de chambre de cette pièce. La création allait s'inscrire dans le cadre d'un concert avec les ensembles *Voces Boreales* et *Flûte Alors!*

C'est de la version pour chœur qu'il sera question dans cet ouvrage. Chronologiquement, il s'agit de la dernière créée. Cependant, il est important de considérer la première version pour soprano afin de comprendre le choix du langage en fonction de l'instrumentation et des influences extérieures.

En Vuelo se distingue des trois autres pièces présentées par l'utilisation de la voix en chœur mixte plutôt que comme soliste. La démarche concerne beaucoup plus la fusion des timbres des ensembles plutôt que la question du soliste accompagné. La perception qu'on a du chœur face au quatuor est sensiblement la même que celle qu'on a d'une voix soliste sur un ensemble instrumental. J'ai exploré quelques pistes à cet effet mais la voix étant ce qu'elle est, on constate que naturellement, les flûtes à bec accompagnent le chœur et non l'inverse.

L'idée d'un jeu de timbres rapprochés est donc à l'origine de toute la composition de ces versions. Bien sûr, l'agilité et le registre de ces instruments ont permis l'exploration de sonorités très différentes de la palette orchestrale. Les limites physiques des instruments qui apparaissaient au début comme des contraintes sont rapidement devenues des pistes à explorer pour la composition.

4.4.2 Schéma formel

Tableau 6 - *En Vuelo* - Schéma formel

Parties	Sections	Div.	Éléments d'orchestration	Mesures (+ lettres)	Durée (min)
I. Dolce e Cantabile	A	Intro.	Solo et unissons (timbre) sur éléments du thème A. Le chœur assure la basse harm.	1-19	0:40
		Thème A	Flûtes à bec : Accélération et épaississement de la texture	20 (A) – 43	1:00
		Pont	Chœur : «bouche fermée», <i>piano</i> et registre grave pour fusion des timbres	44 (B) – 58	0:45
	B	Thème A'	Thème tronqué : Chœur Doublure Sop-Ten Appui à l'unisson Alt-Ba. Flûtes : contraste des articulations (Stac. et leg)	59 (C) – 73	0:40
		Pont	Chœur : «bouche fermée» 1^{er} plan aux tén. Introduction de la cellule mélodico-rythm. de la partie II	74 - 86	0:35
II. Nervoso ma Leggiero	C	Cellules B	Interventions courtes : crescendos orchestraux Cellule mélodico-rythm. : fil conducteur.	87 – 125	0:35
		Pont	Changement de caractère, Relance de l'élan	119-129	0:15
		Thème B	Ligne mélodique développée Flûtes : Dév. de la texture. Alt. Stac/ leg pour épouser les inflexions du chœur.	130 (E) - 158	0:35
	D	Thème C	Climax Chœur : homorythmie Flûtes : registre aigu, accélération, motifs perçants	159 (F) – 171	0:15
		Thème C'	Thème tronqué, Climax Fl. : motifs homorythmiques	172 (G) – 184	0:15
	E		Chœur : Récitatifs	185 (H) – 206	0:30
			(+ relance de l'élan)		
	Coda		Élan, crescendo final Sop. - pédale de <i>Mi</i> , bouche fermée : fusion des timbres. Épaississement de texture	207 (I) - 235	0:45

4.4.3 Commentaire

La pièce *En Vuelo* est divisée en deux grandes sections et le schéma formel est simple. La première partie est lente et dans un caractère plus chantant, la seconde partie est vive, rythmée et construite pour accumuler beaucoup d'énergie relâchée à certains points stratégiques de la pièce.

La cellule B dont il est question dans le tableau 5 est un motif mélodico-rythmique « à deux voix » (la voix qui oscille et la voix mélodie sous-jacente), polarisé sur *La*. Il est rapidement décliné de plusieurs façons différentes. Repris en boucle et se transportant d'une voix à l'autre ou même divisé entre plusieurs flûtes, ce motif agit comme moteur rythmique.

Le début de la seconde partie est un exemple d'accumulation d'énergie. Sur le moteur rythmique détaillé ci-haut, de petits crescendos orchestraux viennent se greffer. Ce sont ces vagues qui contribuent à l'augmentation de tension dans cette section.

Dans cette pièce, j'utilise le récitatif pour faire changer l'angle d'écoute, récapituler le texte et faire augmenter la tension dans un passage plus linéaire évoluant sur le motif de la « cellule B ». J'ai tenté de conserver l'idée du récitatif dans un contexte de musique chorale. Le résultat est intéressant mais il requiert beaucoup plus de dextérité de la part des choristes et du chef en ce qui concerne la simultanéité. L'enregistrement présenté en annexe démontre bien ce risque d'imprécision.

4.4.4 Les enjeux

Comme il s'agissait à l'origine d'une commande de l'ensemble *Flûte Alors!* avec une chanteuse désignée, je n'ai pas eu à déterminer une instrumentation. Le travail a plutôt commencé au moment où j'ai exploré les possibilités d'accompagnement de la voix avec le quatuor.

L'instrumentation a posé d'emblée une contrainte importante dans une perspective harmonique plus traditionnelle (ligne de basse et voix internes). En effet, la faible capacité des flûtes à émettre dans le registre grave prive l'auditeur d'une basse harmonique sur laquelle pourrait être construite l'harmonie. Dans le cas d'un accompagnement pour soprano solo, le problème a été contourné en gardant une disposition « normale » dans l'écriture des voix en fonction des registres disponibles (l'aigu).

Dans toute la première section de la version originale de la pièce (début à lettre D), l'harmonie était assurée par le quatuor de flûtes. Les accords étaient construits entre le *Do2* et le *Do5*, répartis sur une flûte ténor, deux basses et une grande-basse. La couleur timbrale obtenue était

chaude et homogène, mais le volume sonore était particulièrement faible et imposait une écriture très transparente à la voix de soprano pour éviter le masquage des flûtes.

Extrait 17 - *En Vuelo* (version pour soprano) - Accompagnement aux flûtes

The image shows a musical score for a Soprano voice and four Flutes (I, II, III, IV). The Soprano part is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Più lento' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'a mezza voce'. The lyrics are: 'Hoy voy a ca - zar un le - ón Un'. The flute parts are in various clefs (bass and treble) and also marked 'p'. The score is numbered 20 at the beginning.

La seconde mouture de la pièce a pu pallier au problème découlant de l'absence de basse harmonique. En effet, écrire pour chœur mixte m'a permis de repenser certains passages en utilisant les voix graves et internes (alto, ténor et basse). Le chœur devenant alors harmoniquement autosuffisant, il a alors été possible d'utiliser le quatuor principalement pour ses qualités timbrales.

Outre ces considérations de nuances, la combinaison des flûtes et de la voix s'est rapidement avérée comme un choix judicieux et les résultats sonores ont été surprenants. La version pour chœur a renforcé cette hypothèse. En effet, si le timbre d'une flûte seule se rapproche de celui de la voix, la compatibilité timbrale du quatuor de flûtes à bec et du chœur mixte est encore plus frappante. La sonorité des instruments en bois enrichit considérablement la sonorité ronde des voix humaines en apportant une brillance et une clarté dans la continuité du chœur.

Extrait 18 - *En Vuelo* - Ouverture du spectre par les flûtes

31

The musical score is for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and flute accompaniment. The vocal parts have the following lyrics: Soprano: "Pe - ro, ¡Oh! Pe -"; Alto: "te Pe - ro, ¡Oh!"; Tenor: "Pe - ro, pe - ro, ¡Oh!"; Bass: "te Pe - ro". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), as well as crescendo and decrescendo hairpins. The flute part features a melodic line with a triplet and a yellow highlight on a note. The bass line has a wavy line indicating a tremolo or rapid oscillation.

4.4.5 Influences

Les premières esquisses de la pièce puisent leurs sources dans la musique folklorique des Andes. La *quena* et les *zampoñas* sont des types de flûtes très utilisés dans ce répertoire et c'est de ces couleurs que je me suis inspiré pour donner une direction à l'accompagnement. Sans vouloir pasticher cette musique déjà excessivement typée et reconnaissable (pensons au succès tant de fois repris «*El condor pasa*»), j'y voyais un potentiel dans l'agilité et le caractère festif de la *quena*, instrument traditionnel andin qui s'apparente à la flûte à bec.

Conclusion

Cette incursion des trois dernières années dans le monde de la musique vocale m'a permis de perfectionner mon écriture pour la voix mais elle a surtout ouvert la porte à différentes idées qui nourrissent aujourd'hui mon langage musical.

L'exploration de la fusion des timbres n'en est qu'à ses débuts. Je vois cependant le potentiel dans la poursuite de cette recherche et l'étude approfondie du répertoire saura grandement l'enrichir. Quant à la question de la narrativité, elle fera l'objet de mes prochaines créations. Dans le but de parfaire l'idée du contraste contrôlé, je compte travailler avec une instrumentation qui n'inclura pas nécessairement la voix et qui ne serait donc pas influencée par le texte.

Certaines hypothèses avancées au début du processus n'ont pas abouti de la façon attendue. Ainsi, la grande problématique du rôle de la voix est toujours ouverte. Cependant, la réflexion qui s'en est suivie et les différentes propositions avancées dans *À flot* auront fait évoluer ma pensée musicale. Si l'idéal de la fusion du timbre entre la voix et l'orchestre ne s'est pas avéré aussi concluant qu'espéré, la fusion des rôles est sans doute une piste à explorer davantage.

La création d'*En Vuelo* eut lieu en mai 2014, en même temps que deux autres de mes pièces pour chœur. Cette expérience m'a ouvert à la réalité de l'écriture pour chœur. L'ouverture de certains ensembles vocaux à la nouvelle musique m'encourage à y retravailler dans un avenir rapproché. De plus, la composition de musique chorale est une avenue très intéressante qui allie bien mon intérêt pour la voix et mon langage musical.

Bibliographie

Adler, Samuel. 2002. *The Study of Orchestration*. New-York et London: W.W. Norton and Company.

Barker, Paul. 2004. *Composing for Voice: A Guide for composers, singers, and teachers*. New-York et London: Routledge.

Cohen-Levinas, Danielle. « Musique, affects et narrativité ». Septembre 1998, pp. 35-44.

D'Antoine, René. 1996. *Petit référentiel de l'Auteur-compositeur: pour l'harmonie des sons chantés*. Montréal : les Éditions Triptyque.

« Penser la narrativité contemporaine », 2014. <http://penserlanarrativite.net/>. Consulté le 7 juillet 2014.

Malafarina, Gianfranco. 1983. *Tout l'œuvre peint de Schiele*. Paris : Flammarion.

Pousseur, Henri. 1989. *Composer (avec) des identités culturelles*. Paris : Institut de pédagogie musicale et chorégraphique.

Ross, Alex. 2008. *The Rest Is Noise*. London : Fourth Estate

Sturgess, Philip J. M. 1992. *Narrativity. Theory and practice*. Oxford, Clarendon Press.

Annexe 1 : 4 partitions

- *Nichts wird wie vorher mehr sein**, pour contre-ténor et orchestre
- *Peschka!*, pour baryton et violoncelle
- *À flot**, pour contre-ténor et orchestre
- *En vuelo*, pour chœur mixte et quatuor de flûtes à bec

Nota bene : Les partitions des pièces portant l'astérisque (*) sont en format légal.

NICHTS WIRD WIE VORHER MEHR SEIN

Pour contre-ténor et orchestre

Tiré du cycle «*VERBORGENE LIEDER*»

Sur un texte d'Augustin Rioux

David Désilets

2011 - 2013

NICHTS WIRD WIE VORHER MEHR SEIN

Pour contre-ténor et orchestre

Instrumentation

2 flûtes
Hautbois
Cor anglais
2 clarinettes (sib)
2 bassons

4 cors
2 trompettes (sib)
3 trombones

Percussions
(Glockenspiel, cloches tubulaires, grosse caisse)

Contre-ténor*

Cordes

Durée : +/- 6 minutes

À propos de la pièce

Le texte de cette pièce provient du recueil «Verborgene Lieder» de l'auteur Augustin Rioux. «*Nichts wird wie vorher mehr sein*»(ou «*Rien ne sera plus jamais comme avant*») est le premier chant de dix, organisés en cycle. Elle agît donc comme prélude bien que les autres chants n'aient pas été composés à ce jour.

* Bien que conçue pour la voix de contre-ténor, la partie vocale peut aussi être chantée par une mezzo-soprano.

NICHTS WIRD WIE VORHER MEHR SEIN

Sur un texte d'Augustin Rioux

Les allées étroites ont des oreilles;
- mes souliers sont lourds-
je crois qu'elles m'ont entendu passer.

Les ponceaux tranquilles murmurent;
-leur mots se perdent dans l'obscurité-
je crois qu'ils m'ont parlé.

J'ai marché la ligne ténue des deux mondes, fait les cent pas
et plus encore, j'ai fait si court le chemin si long.

Je ne sais pas.

J'ai des soirs pleins les yeux jusqu'au matin sauvage
où le soleil aveugle, pourtant si clair ce ciel si tendre.

Je ne sais plus.

Je suis déjà demain, je suis hier il me semble, la lueur;
promesse si ténue si secrète – l'autre jour.

Je ne sais pas.

Je suis ce qui advient-advientra et le sentiment si vague si clair,
ce bruissement si léger si subtil – la terre a glissé.

Je ne sais plus.

Le chemin du retour a disparu.
Il a bougé sans prévenir.

A-t-il dansé?

La route est là, pourtant.
Je crois que plus rien de sera comme avant.

Verborgene Lieder



I. Prélude

Partition transposée

--- *Nichts wird wie vorher mehr sein* ---
- *Rien ne sera plus comme avant* -

David Désilets
Texte: Augustin Rioux

Lent (♩ = 72)
Un tempo qui berce...

Version du 04/02/15

2 Flûtes

Hautbois

Cor anglais

2 Clarinettes (Si \flat)

2 Bassons

1
2
Cours

3
4

2 Trompettes (Si \flat)

1
2
Trombones

3

Percussions

Contre-ténor

(Récitatif, mezza voce, Ad lib.)

Lent (♩ = 72)

I
Violons

II

Alto

Violoncelles

Contrebasses

Les allées étroites ont des oreilles Mes souliers sont lourds Je crois qu'elles m'ont entendu pas-

7 **A**

Fl.

Hb.

C. A.

Cl.

Bs.

p

1
2

Cors

3
4

Trp.

1
2

Trb.

3

Perc.

C-t.

ser

A

I

V.

II

Al.

Vc.

arco

p

7

niente

Les pontons tranquilles murmurent / Leurs mots se perdent dans l'obscurité. Je crois qu'ils m'ont par-

Musical score for "Les Femmes d'Alger" by Maurice Ravel. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed are: Fl. (Flute), Hb. (Horn), C. A. (Clarinet in A), Cl. (Clarinet), Bs. (Bassoon), Cors (Cor Anglais), Trp. (Trumpet), Trb. (Trombone), Perc. (Percussion), C-t. (Cello/Double Bass), I. (Violin I), V. (Violin), II. (Violin II), Al. (Alto), Vc. (Violoncelle), and Cb. (Contrabasso). The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score includes a section labeled "B" and a section labeled "12". The vocal parts are for Soprano, Alto, and Tenor. The lyrics are in French: "lé. J'ai mar - ché la li-gne té - nue des deux mon -".

[illegible]

Fl.

Hb.

C. A.

Cl.

Bs.

1
2

Cors

3
4

Trp.

1
2

Trb.

3

Perc.

C-t.

I

V.

II

Al.

Vc.

Cb.

27

D

accelerando

rit.

a tempo

mp

pp

p

Je ne sais pas.

J'ai des Tutti Sul tasto

Solo

accel.

rit.

2

2

2

33

Fl.

Hb.

C. A.

Cl.

Bs.

1
2

Cors

3
4

Trp.

1
2

Trb.

3

Perc.

C-t.

soirs plein les yeux _____ jus-qu'au ma-tin sau-va - ge où le so-leil a - veu - gle

I

V.

Sul tasto

II

Al.

Vc.

33

p pizz.

Cb.

p

Musical score for "L'Espresso" by Georges Bizet. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure.

The instruments and parts included are:

- Fl. (Flute)
- Hb. (Horn)
- C. A. (Clarinet in A)
- Cl. (Clarinet)
- Bs. (Bassoon)
- Cors. (Cor Anglais)
- Trp. (Trumpet)
- Trb. (Trombone)
- Perc. (Percussion)
- C-t. (Cello/Double Bass)
- I. (Violin I)
- V. (Violin)
- II. (Violin II)
- Al. (Alto)
- Vc. (Violoncelle)
- Cb. (Contrabass)

The lyrics are in French and are written below the vocal parts:

pour - tant si clair
 ce ciel si ten - dre.

The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (e.g., *p*, *f*, *mf*, *cresc.*, *sub. p*, *arco*, *pizz. non div.*). The tempo is marked "Allegretto".

[illegible]

49

Fl.

Hb.

C. A.

Cl. *à 2*
p
Solo
mp

Bs.

1
2
Cors *pp*

3
4

Trp.

1
2
Trb.

3

Perc.

C-t.
Je suis hi-er il me sem - ble____ la lu - eur pro - mes - se si

Div.
Sul tasto

I

V.

II

Al. *(Solo)*
mp

Vc.

49

Cb.

54

G

Fl.

mp

Hb.

Solo

p

3

mf

mf

p

C. A.

Cl.

pp

p

mf

3

p

Bs.

p

mf

1

2

Cors

3

4

Trp.

1

2

Trb.

3

Perc.

C-t.

mf

p

é - vi - den - te

si se - crè - te

l'au-tre jour.

Je ne sais

G

I

pp

V.

II

Tutti

p

mf

p

arco

Vc.

mf

arco

54

Cb.

mf

Musical score for the first system of "The Marriage of Figaro" by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is in G major, 6/8 time, and includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mp*, and *pp*, as well as tempo changes like *accelerando*, *rit.*, and *a tempo*.

The score is divided into two systems. The first system includes the following parts: Flute (Fl.), Horn (Hb.), Clarinet in A (C. A.), Clarinet in Bb (Cl.), Bassoon (Bs.), Corsage (Cors.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), Percussion (Perc.), and Cello/Double Bass (C-t.). The second system includes the following parts: Violin I (I), Violin II (II), Viola (V.), Alto (Al.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The score begins with a key signature change from G major to G minor (indicated by a flat on the F#) and a time signature change from 6/8 to 3/4. The first system ends with a key signature change back to G major (indicated by a sharp on the F#) and a time signature change back to 6/8.

65

(♩=♩)

I

Fl.

Hb.

C. A.

Cl.

Bs.

1

2

Cors

3

4

Trp.

1

2

Trb.

3

Perc.

C-t.

Je

I

I

V.

II

Al.

Vc.

65

Cb.

mp

p

mf

pp

senza sord.

p

mf

p

pizz.

p

arco

pizz.

p

flautando

nat.

72

Fl.

Hb.

C. A.

Cl.

Bs.

1
2

Cors

3
4

Trp.

1
2

Trb.

3

Perc.

C-t.

suis ce qui ad - vient - ad - vien - dra et le sen - ti - ment si va - gue

I

V.

II

Al.

Vc.

72

Cb.

arco

mp

p

pp

mp

p

mp

p

nat.

p

[illegible]

84

Fl.

Hb.

C. A.

mp

espress.

Cl.

Bs.

1

2

Cors

3

4

Trp.

1

2

Trb.

3

Perc.

C-t.

la ter - re

a

glis -

I

V.

Solo

II

p

Al.

Solo

p

Vc.

non div.

p

84

Cb.

pizz.

p

90 **K** *Plus tendu*

Fl.

Hb.

C. A.

Cl.

Bs.

1
2

Cors

3
4

Trp.

1
2

Trb.

3

Perc.

Grosse caisse (bagu. molle)

C-t.

- sé. _____ Je ne sais

K *Plus tendu*

I

V.

II

Al.

Vc.

90 arco

Cb.

Musical score for measures 95-98. The score includes parts for the following instruments:

- Fl.**: Flute
- Hb.**: Horn
- C. A.**: Clarinet in A
- Cl.**: Clarinet
- Bs.**: Bassoon
- 1 2**, **3 4**: Corsage
- Trp.**: Trumpet
- 1 2**, **3**: Trombone
- Perc.**: Percussion
- C-t.**: C-t.
- I**: Violin I
- V.**: Violin
- II**: Violin II
- Al.**: Alto Saxophone
- Vc.**: Vocal
- Cb.**: Contrabass

The score features various musical notations, including rests, notes, slurs, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). Measure numbers 95 and 96 are indicated at the beginning of their respective staves.

[illegible]

104

Fl.

Hb.

C. A.

Solo

mp

Cl.

2.

p

Bs.

1

2

Cors

3

4

Trp.

1

2

Trb.

3

Perc.

C-t.

a dis - pa - ru

Il a bou - gé sans pré-ve - nir

p

A - t'il dan - sé?

I

V.

II

Al.

Vc.

p

104

Cb.

109

Fl.

à 2

pp

Hb.

C. A.

Cl.

à 2

Bs.

pp

1

2

Cors

3

4

Trp.

1

2

Trb.

senza sord.

ppp

3

ppp

Perc.

ppp

C-t.

Réc. mezza voce, Ad lib.

La route est là pourtant. Je crois que plus rien ne sera comme avant.

I

V.

pp

II

pp

Al.

pp

Vc.

Pupitres extérieurs seulement

pp

109

Cb.

pp

ppp

(8vb opt.) ppp

Peschka!

Pour baryton et violoncelle

--

David Désilets

--

Automne 2012

Peschka!

Pour baryton et violoncelle

Durée : 7 minutes

Créée le 16 janvier 2013 au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon par Mathieu Gardon (bar) et Themis Bandini (Vc).

Un texte, deux traductions. Une lettre, deux visions. La pièce se base sur une lettre du peintre allemand Egon Schiele à son ami Anton Peschka. Il y parle de son désir intense de quitter la ville pour aller goûter, vivre, sentir la nature et ce qui s'y cache. Après avoir trouvé deux traductions de cet te même lettre, j'ai voulu parcourir musicalement le même chemin deux fois en l'imaginant différemment, en le ressentant autrement. D'abord plus brute, plus organique, je le revois avec une souplesse, une rondeur et une aisance typique d'un chemin déjà tracé.

Adaptation d'après deux traductions d'une lettre d'Egon Schiele à Anton Peschka, 1910

Il faut que je voie quelque chose de nouveau, que je l'explore.

Je veux goûter les eaux sombres,
voir craquer des arbres,
Regarder ébahi des haies de jardin pourrissantes,
y surprendre le foisonnement de la vie.
Je veux entendre de jeunes forêts de bouleaux
et des feuilles frémissantes.

Voir de la lumière, le soleil,
et savourer les humides vallées du soir au vert bleuisant.

Je veux parler aux fleurs,
Contempler des herbes.

Il me faut voir et explorer ces choses nouvelles.

Je veux déguster de sombres eaux,
des arbres grinçants.
m'étonner de clôtures décomposées,
je veux les vivre.
Entendre bruire les bouquets de bouleaux,
frémir les feuilles.

Je veux voir la lumière, le soleil du jour
et jouir du vert bleuté des vallées humides au crépuscule.

Je veux baiser la terre, parler aux fleurs
Scruter l'intimité des brins d'herbe.

Alors je donnerai forme à de belles œuvres :
des champs rayonnant de couleur...

Peschka!

Pour baryton et violoncelle

D'après une lettre du peintre

Egon Schiele à Anton Peschka

David Désilets

Version créée
le 16 janvier 2013
au CNSMD de Lyon.

Légende

s.p. - Sul ponticello

p.n. - Position normale

Jeté - Battuto non-mesuré

Assez allant *Avec un enthousiasme nerveux*

♩ = ca. 64 (Tempo assez libre, adapté au «sautillé» du Vc)

Voix *p* à mi-voix

Violoncelle

III. Sautillé *f* 3 3 3 3 *p* *f* *pp sub*

Il faut que

5 *p* à mi-voix

— je vois quel - que cho - se, quel - que

gliss. II. sautillé *f* 3 3 3 *p* pizz. p.n. arco jeté *f* gliss.

9 *mf* (récité sur une note avec un débit de voix parlée) *p* à mi-voix

cho - se. Il faut que je vois quelque chose de nouveau. que

à la pointe jeté (ord) gliss. *pp* *f* *f* gliss. arco *p* < *f*

13 **A** Più lento (♩ = 54)

je l'ex - plo - re. jeté (ord.) ord. gliss.

p *f* *p* *sfz* *p*

16 *p*

s.p. gliss. jeté (ord.) pizz. arco jeté

sfz *p* *f* *sfz* *p*

18 *p* *p*

V. *veux* *goû - ter* *les eaux som-*

Vc. *pizz.* *arco jeté* (ord.) *sul tasto* *gliss.* *gliss.*

f *p* *f* *pp* *p* *sfz* *p*

21

V. *- bres, voir cra - quer des ar - bres,*

Vc. *pizz.* *arco jeté* *jeté gliss.* *pizz.* *arco*

mf *f* *f* *p* *f*

24 **B** *poco accel.* *p*

V. *Re-gar - der é - ba - hi é - ba - hi* *des haies de jar -*

Vc. *pizz.* *poco accel.* *arco* *pizz.*

pp *f* *mp* *f*

27 *mp* *p* *p* *p*

V. *dins pour-ris - san - tes y sur-pren - dre le foi - son - ne - ment*

Vc. *arco s.p.* *p.n.* *arco s.p.* *p.n.* *pp* *nerveux*

p sub *p*

30 *p*

V. *de la vie*

Vc. *mf*

Peschka!

33 *pp* C

V. Je veux en - ten - dre de jeu - nes fo - rêts de bou - leau

Vc. *p* *mp* *p* *mf*

36 *mf* *f* *p* à mi-voix

V. et des feuil - les fré - mis-san - tes, des feuil - les fré -

Vc. Jeté s.p. p.n. *p* *f* *pp*

39 D Plus allant ♩ = ca. 74 *f* Plus nerveux

V. - mis - san - tes. Voir! _____

Vc. *f* *p* s.p. p.n. *f* 6 gliss.

42 *p*

V. Voir de la lu - miè - re, le so - leil et sa - vou - rer

Vc. *sfz* *pp* *f* 6 *pp* *mf* 3

48 *cresc. poco a poco*

V. les hu - mi - des val - lées du soir au vert

Vc. *p* *mf* *p* *cresc. poco a poco*

(do#) (ré) (toujours sur ré)

54 *f*

V. *bleu - is - sant*

Vc. *Ad lib.* *sim.* *gliss.*

f

♩ = ca. 64

pp (presque chuchoté)

E

V. *Je veux par-ler aux fleurs.*

Vc. *(tr. grad)* *gliss. harm.* *ffp* *pp*

64

V. *Con - tem - pler des her -*

Vc. *pizz.* *arco* *p*

F **Tempo I°** ♩ = ca. 64*pp*

V. *bes.* *Il* *me faut*

Vc. *III. Sautillé* *s.p.* *+ II. p.n.* *gliss. 3* *gliss. sautillé* *f* *p* *ff* *p* *ff*

76 *p* à mi-voix

V. *voir* *et ex-plo - rer.*

Vc. *III.* *II.* *gliss.* *pizz.* *p* *sfz* *ff* *p* *p*

81 *mf*

V. *Il me faut voir et explorer quelque chose de nouveau.*

Vc. *arco jeté* *f* *gliss.* *à la pointe* *pp* *jeté (ord)* *gliss.* *Jeté* *jeté* *f* *gliss.*

84 *p* *à mi-voix* *G* *Più lento* (♩ = 54)

V. *des cho-ses nou-vel - les.*

Vc. *arco* *pizz.* *mf* *p* *arco* *pizz.* *III.* *IV.* *mf* *p*

90 *p*

V. *Je veux dé - gus - ter de som -*

Vc. *pizz.* *arco* *mf* *sfz* *p* *f* *p* *arco* *pizz.* *IV.* *3* *IV.* *3*

94 *3*

V. *bres eaux des ar - bres grin - çants*

Vc. *pizz.* *arco* *f* *p* *arco* *3* *arco* *3* *arco* *jeté* *f* *pizz.* *arco* *jeté* *f*

97 *p* *H* *poco accel.* *p sub*

V. *m'é-ton - ner de clô - tu - res dé - com-po - sées*

Vc. *pizz.* *arco* *pizz.* *poco accel.* *arco* *IV.* *(ré)* *(do#)* *mf* *p sub*

100

V. *p* Je veux les vi - vre. En - ten -

Vc. *p* s.p. p.n. 3 3 pizz. 3

103

V. *cresc. poco a poco* *mp* *p* - dre brui - re les bou-quets de bou-leau frè - mir les feuil - les.

Vc. *arco* *pp* *p.n.* *mf* *p* 3 3 s.p.

107

V. *f* *Plus nerveux* *p sub* Je veux voir! Voir! la lu -

Vc. *IV. toujours glissé* *f* *sfp* *f* 3 3 6 6

111

V. *cresc. poco a poco* miè - re le so - leil du jour et jour

Vc. *sfz* *pp* *mf* 3 (ré)

117

V. *f* *Più lento (♩ = 54)* *p sub* du vert bleu - té des val - lées

Vc. *cresc. poco a poco* *mf* *p sub* 3 3 légèrement glissé

Peschka!

7

122 *pp* (presque chuchoté)

V. hu - mi - des au cré - pus - cu - le. Je veux bai - ser la ter - re

Vc. (gliss. harm. nat.) Ad lib. *mp*

129 *p* *mp* *p* *mp*

V. la ter - re, par - ler aux fleurs,

Vc. (gliss. harm. nat.) Ad lib. *pp* *mp* *mf* *p*

135 *p* **Tempo I°** ♩ = ca. 64

V. scru - ter l'in - ti - mi - té des brins d'her -

Vc. *p* *mp* *p* *f*

139 *mf*

V. - be. Alors

Vc. II. Molto vib. quasi gliss. *pp* *p* III. gliss. *f*

142 *ff* *pp* *mp* *ppp* *p*

V. Je donnerai forme à de belles oeuvres des champs rayonnants de couleurs.

Vc. *ff* *pp* *mp* *ppp* *p*

À flot



Pour contre-ténor et orchestre



Sur un texte de Julie Gagné



David Désilets
2013

À flot

Pour contre-ténor et orchestre symphonique

Instrumentation

1 piccolo
1 flûte
1 hautbois
1 cor anglais
2 clarinettes (*la*)
1 clarinette basse
2 bassons
1 contrebasson
--
4 cors (*fa*)
2 trompettes (*do*)
3 trombones
Tuba
--
2 percussionnistes

1. *Timbales, Cymbale suspendue, Cymbale «Sizzle, 2 Wood block, Fouet, Enclume»*
2. *Xylophone, Glockenpsiel, Grosse caisse, Triangle.*

--
1 harpe
--
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

Durée : +/- 14 minutes

Notes du compositeur

À la mesure **13** et **62**, **violoncelles** : **Glissando «de mouette»** ou encore «seagull effect».
Ce glissando se fait en gardant une même position d'intervalle à la main gauche sur toute la longueur de la touche. Autrement dit, dans le registre aigu, l'instrumentiste adoptera la position pour un intervalle d'octave qui, dans le registre grave sera celui d'une tierce. Ce geste a pour effet une répétition rapide de petits glissandi rappelant le cri d'une mouette.

À la mesure **3**, **28** et **184**, **cordes** : Le symbole « / - / - / - / - / »
À une mesure donnée, cela indique à une section de mettre fin un à un à la note tenue, individuellement, en procédant de l'avant vers l'arrière de la section (1^{ères} chaises vers dernières chaises).

À la mesure **1** et **183**, **cuivres** : le symboles «**note carrée**»
Il indique aux musiciens de souffler dans leur instrument sans émettre de son avec une hauteur définie. Le son recherché s'apparente au souffle du vent.

«À flot» a été créée le 22 novembre 2013 par Jean-François Daignault, contre-ténor, Nicolas Ellis (dir.) et l'Orchestre philharmonique des musiciens de Montréal (OPMEM) à la Salle Pierre-Mercure, à Montréal.

Le texte a été commandé à l'auteure Julie Gagné à l'été 2013 pour l'écriture de cette pièce.

Sous un soleil ardent
Tes yeux effleurent les miens
À tout hasard

Dans un battement de cils
Un oasis surgit de ma solitude
Un désir subit m'engloutit

Les frissons me clouent au quai
La gêne engourdit ma langue

Dans la marée de passants
Je te regarde disparaître
Un regret sur les lèvres.

Des voiliers ont accosté
Des sirènes ont hurlé
Le soleil s'est éteint, s'est rallumé

Et pourtant...
Depuis que tu as pris le large
Je suis l'épave de moi-même.

Tout en haut d'une falaise vive
Je défie le vide qui m'habite
Pour taire ta mort, ma mort.
L'audace, l'effroi, le vertige me grisent
Des vagues déferlent sur mes doutes.

À la recherche de tes pupilles
Oubliées dans des coquillages
Je fouille les profondeurs.

J'oscille, je tombe en silence
Enchaîné à ton image

Et la mer emporte mes os
Glacés
Les flots tracent le voyage
L'eau brouille ton visage
Je tangue, chavire
Léger
L'écume au bord des yeux.

Ton ombre devient sterne arctique
Libéré
Du corps-mort du passé
Je te regarde t'envoler.

En quête d'un nouvel ancrage
Je dérive vers l'inconnu

À flot

Pour contre-ténor et orchestre

David Désilets
Texte: Julie Gagné

Score

Très lent (♩ = 50)

Plus allant (♩ = 100)

rit.

Piccolo (Flûte 2)

Flûte 1

Hautbois

Cor anglais

2 Clarinettes (en La)

Clarinette basse

2 Bassons

Contrebasson

Souffle dans l'instrument, sans hauteur

1 2

Cors

3 4

2 Trompettes (en do)

1 2

Trombones

3

Tuba

Wood block

Xylophone

1

Percussions

2

Triangle

Harpe

Voix

Sous un so - leil ar - dent!

Très lent (♩ = 50)

Sul tasto (min. pression sur l'archet)

Plus allant (♩ = 100)

rit.

Violons

Alto

Violoncelles

Contrebasses

Loco

13

Plus allant (♩ = 100)

rit. -----

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1 2

3 4

2 trps

1 2

3

Tuba

Sizzle Cymb. L.V.

Glockenspiel L.V.

Hp.

Vx

Sul pont

V.

II

A.

I. Gliss. «de mouette»

Vœlles

Cb.

[illegible]

32

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2

Cors

3
4

2 trps

1
2

Trbs.

3

Tuba

1

Perc.

2

Hp.

Vx

(En voix de poitrine)

La gête - ne en - gour-dit ma

I

V.

II

A.

(Solo)

p

arco

pizz.

mf

pizz.

mf

non div.

pizz.

mf

3

5

3

3

Div.

3

3

pp

pp

pp

pizz.

mp

mp

[illegible]

54 **E** Modérément (♩ = 92)

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

n *mp* *pp*

The image shows a musical score for percussion instruments. It consists of five systems of staves. The first system is for Cors (Corns), with two parts labeled 1-2 and 3-4. The second system is for 2 trps (Two Trumpets). The third system is for Trbs. (Trumpets/Bells), with two parts labeled 1-2 and 3-4. The fourth system is for Tuba. Each staff contains a single measure of music, represented by a whole note with a flat symbol.

1 Perc. 1: Whole rest.

2 Perc. 2: Whole rest with *L.V.* above it. Then, a *Triangle* section starting with a half note.

Hp.: Whole rest.

Vx

Ad lib. Sur un rythme de voix parlée.

mf *più p*

Des voiliers ont ac - costé, des sirènes ont hur - lé. Le soleil s'est é - teint, _____

E Modérément (♩ = 92)

F

67

67

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cbœn

1

2

Cors

3

4

2 trps

1

2

Trbs.

3

Tuba

Timbales

1

Perc.

2

Hp.

D: C# B / E F# G# A

I

V.

II

A.

Vœlles

Cb.

F

80

G Lent ($\text{♩} = 68$)

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2
Cors

cresc.

f

3
4

cresc.

f

2 trps

cresc.

f

1
2
Trbs.

f

3
Tuba

f

Sizzle cymb. —

1

(L.V.)

p

mf

f

ppp

Hp.

Vx

mf

De plus en plus émotif

Et pour-tant De - puis que tu as pris le lar - ge.

I

V.

II

A.

f

arco

Vcelles

f

pizz.

Cb.

f

G Lent ($\text{♩} = 68$)

[illegible]

A jolir - 04/02/15

H Vigoureux (♩ = 80)

93

17

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2

Cors

3
4

2 trps

1
2

Trbs.

3
Tuba

Perc. 1

Hp.

Vx

I

V.

II

A.

Vclles

Cb.

L'è - pa - ve. De - puis que tu as pris le lar

H Vigoureux (♩ = 80)

[illegible]

109

I

109

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cbass

1
2
Cors

3
4

2 trps

1
2
Trbs.

3
Tuba

Timbales

Perc.

1
2

Hp.

Vx

I

V.

II

A.

Vcelles

Cb.

te pour tai - re ta mort, ma mort..

sfzp *sfzp* *sfzp* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *ff* *pizz.* *f* *arco* *ff* *pizz.* *f* *arco* *ff*

114

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2

Cors

3
4

2 trps

1
2

Trbs.

3

Tuba

1
2

Perc.

Hp.

Vx

I

V.

II

A.

Vœlles

Cb.

bouché

ppp

bouché

ppp

(Con sord.)

ppp

1. Con sord. (cup)

mf

f

mf

f

p

p sub.

L'au - dace, l'ef froi, le ver - ti - ge me gri - sent.

arco

p

mf

pp

mf

pp

Solo

pp

Div.

pp

pp

mf

pp

a tempo

J

(♩ = 80)

[illegible]

125

Picc. *pp sub.*

Fl. *pp sub.*

Hb. *f*

C. A. *f*

A Cl. *fp* *pp sub.*

Clar. b. *f* *fp* *f* *mf*

2 Bons *f* *fp* *f*

Cb^{on} *f* *fp* *f*

1 2 *f*

Cors *f*

3 4 *f*

2 trps (con sord.) *pp*

1 2 *f*

Trbs. *f*

3 Tuba *f*

Perc. *Grosse caisse* *p* *mf* *f*

Hp.

Vx *À la re-*

I *f*

V. *f* *non-div.* *ff*

II *f* *ff*

A. *f* *ff*

Vcelles *f* *non-div.* *ff* *pizz.*

Cb. *f* *f* *ff*

[illegible]

Picc.
 Fl.
 Hb.
 C. A.
 A Cl.
 Clar. b.
 2 Bons
 Cb^{on}
 1
 2
 Cors
 3
 4
 2 trps
 1
 2
 Trbs.
 3
 Tuba
 1
 Perc.
 2
 Hp.
 Vx
 J'os - cil - le Je tombe en si - len - ce.
 I
 V.
 II
 A.
 Vcelles
 Cb.

141

Picc. *mp*

Fl. *mp*

Hb. *mp*

C. A.

A Cl. *mp*

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2
Cors *p*

3
4

2 trps *p* Solo (senza sord)

1
2
Trbs.

3
Tuba

1
Perc. *Glockenspiel*

2

Hp.

Vx

I *p* Div.

V. *cresc. poco a poco*

II *cresc. poco a poco*

A. *cresc. poco a poco*

Veeles *p* *cresc. poco a poco*

Cb. *pizz.* *p* *cresc. poco a poco*

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2

Cors

3
4

2 trps

1
2

Trbs.

3
Tuba

1
2

Perc.

Hp.

Vx

I
V.

II

A.

Voelles

Cb.

This musical score page, numbered 28 and titled 'À flot - 04/02/15', contains a rehearsal mark '144' in a circle. It features 21 staves for various instruments and voices. The top section includes Piccolo, Flute, Horn, Cor Anglais, Alto Clarinet, Clarinet in B-flat, 2 Bassoons, and Contrabass. The middle section includes 1st and 2nd Cors, 3rd and 4th Trumpets, 2 Trombones, and 3rd Tuba. The bottom section includes 1st and 2nd Percussion, Harp, Vox, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first measure of the score is marked with a rehearsal mark '144'. The second measure is marked with a '7' time signature, indicating a change to 7/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics like 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano) are indicated. The bottom section of the score features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

[illegible]

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2

Cors

3
4

2 trps

1
2

Trbs.

3
Tuba

1
Perc.

2

Hp.

Vx

I

V.

II

A.

Vclles

Cb.

cresc.

cresc.

p

cresc.

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

arco

p

cresc. poco a poco

[illegible]

M

152

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2
Cors

3
4

2 trps

1
2
Trbs.

3
Tuba

Tuba

Perc.

1
2

Hp.

Vx

En -

M

I

V.

II

A.

Vcelles

Cb.

156

[illegible]

167

N

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2

Cors

3
4

2 trps

1
2

Trbs.

3
Tuba

Perc. 2

Hp.

Vx

I

V.

II

A.

Vœlles

Cb.

f

ff

sfz

p

mp

Gr. C.

pizz.

Con sord.

D♯ C♯ B / E F♯ G♯ A♭

Gla-cès

Les flots tra-cent

176

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bsns.

Cb^{on}

1. Solo

Cors

3

4

2 trps.

Con sord.

1-2. Senza sord.

1

2

Trbs.

3

Tuba

Timbales

1

Perc.

Triangle

L.V.

1

Hp.

Vx

Lé ger

Nat.

p sub.

I

V.

II

Nat.

A.

Div.

Vcelles

Unis.

pizz.

arco

Cb.

188

Fl. *mf*

Fl. *mf*

Fl. *mf*

C. A.

A Cl.

Clar. b. *p*

2 Bons

Chon

1
2

Cors

3
4

2 trps *mp*

1
2

Trbs.

3
Tuba

Perc. I

Hp. *p*

Vx *p*

ti-que Li - bé - ré Li - bé - ré

I

V. II

A.

Solo *mf*

5

p

pizz. Non div. *p*

mp

mp

Cb. *mp*

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cbœn

1
2

Cors

3
4

2 trps

1
2

Trbs.

3
Tuba

Perc. I

Hp.

Vx

I

V.

II

A.

Vœlles

Cb.

200

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl.

Clar. b.

2 Bons

Cb^{on}

1
2
Cors

3
4

2 trps

1
2
Trbs.

3
Tuba

1
Perc.

2

Fl.
Hp.

Vx

I
V.

II

A.

Vcélles

Cb.

à 2

mf

f

mf

f

mf

f

p

p

f

fp

p

F#

E♭

p

mf

ff

Je te re - gar - de t'en - vo - ler

mf

mp

arco

pizz.

arco

f

f

f

Picc. *f* *ff*

Fl. *ff*

Hb. *f* *ff*

C. A. *ff*

A Cl. *ff*

Clar. b. *ff*

2 Bons *ff*

Cb^{on} *ff*

1 2 *fp*

Cors 3 4 *fp*

2 trps *f* *sfzp* *fff*

1 2 *sfzp*

Trbs. 3 *sfzp*

Tuba *sfzp*

1 *f* *p*

Perc. 1 L.V. *f*

Hp.

Vx

I Div. S.P. → S.T. *sfzp*

V. Div. S.P. → S.T. *sfzp*

II Div. S.P. → S.T. *sfzp* *sfz p*

A. *sfz*

Vcelles Non-div.

Cb. *sfz* *ff*

208 Très lent (♩ = 50)

Picc.

Fl.

Hb.

C. A.

A Cl. ^{à 2}

Clar. b. *pp*

2 Bons *pp*

Cb^{on} *pp*

1

2

Cors

3

4

2 trps

1

2

Trbs.

3

Tuba

Perc.

1

Sizzle cymb.

Hp. *pp*

pp à mi-voix

Vx

En què - te d'un vel an - cra - ge Je dé - ri - ve

Très lent (♩ = 50)

I

V.

II

A. *pp*

Vœlles *pp*

Cb. *pp*

1/2 pupitre

Div. à 3
Sul tasto

ppp

Non-div.

Div.

pp

[illegible]

EN VUELO

--

**POUR CHŒUR MIXTE
ET QUATUOR DE FLûTES À BEC**

MUSIQUE ET TEXTES DE DAVID DÉSILETS

--

Adaptée pour chœur d'après la version originale
pour soprano et quatuor de flûtes à bec

HIVER 2014

«En vuelo»

Lorsque tout devient léger et que tout cherche à monter... Les voix et les flûtes à bec combinées ont cette capacité de nous faire voler par-dessus la musique. Composée sur des comptines pour enfants tirées et inspirées du folklore latino-américain, «En vuelo» (En vol) nous parle de cette ascension, d'un voyage empreint de candeur et donne à ces textes une dimension féérique.

Durée approximative: 7 minutes

Textes tirés du folklore latino-américain, adaptés par le compositeur.

--

Chœur mixte (SATB + divisi) : Cette pièce est pensée en fonction d'une formation de chambre (de quatre à cinq choristes par pupitre).

Quatuor de flûtes à bec : L'instrumentation requise se détaille comme suit.

Flûte 1 : Soprano, sopranino

Flûte 3 : Ténor, alto

Flûte 2 : Ténor, alto

Flûte 4 : Basse (en do), ténor

--

Hoy, voy a cazar un león
Un grande y fuerte león
¡Pero! ¿Qué veo?
Una grande montaña
Una montaña, mariposa, melodía
Una poesía de mariposa.

Momento muy lejos, paramó tanto alto

En el lejano bosque
ya canta el cucú
y oculto en el follaje
al búho contestó
¡Cucú! ¡Cucú! ¡Cucú!

Al búho recitó:
Hoy, voy a cazar un grande y león
En el lejano bosque, ya canta el cucú
Y oculto en el follaje, al búho contestó

¡Sí!, contestó con una melodía, una poesía de mariposa.

EN VUELO

POUR CHOEUR (SATB) ET 4 FLûTES À BEC

(Transcription d'après l'originale pour soprano et 4 flûtes à bec)

David Désilets

Dolce e cantabile (♩ = 108)

The musical score is written for SATB choir and four flutes. The tempo is marked 'Dolce e cantabile' with a quarter note equal to 108 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems. The first system contains the vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the first flute staff (Flûte I). The vocal parts enter with a piano (*p*) 'Ahh' on a half note, marked with a fermata and a breath mark. A note for the Bass part is marked with an '8'. A performance instruction '* Expiration, sans hauteur spécifique' is placed above the vocal staves. The second system contains the remaining three flute staves (Flûte II, III, IV). Flûte II enters with a 'Ténor' line, marked *p dolce*. Flûte III enters with a 'Ténor' line, also marked *p dolce*. Flûte IV enters with a 'Basse (en fa)' line, marked *p dolce*. The score continues with melodic lines for the flutes and rests for the vocalists.

Soprano (S): *p* «Ahh»

Alto (A): *p* «Ahh»

Tenore (T): *p* «Ahh»

Basso (B): *p* «Ahh»

* Expiration, sans hauteur spécifique

Flûte I

Flûte II: *p dolce* Ténor

Flûte III: *p dolce* Ténor

Flûte IV: *p dolce* Basse (en fa)

11

(* Expiration sans hauteur spécifique)

p *p* *rall.*
 S **«Ahh»* **«Ohh»* **«Ahh»* (humming)
 A **«Ahh»* **«Ohh»* **«Ahh»* Hmm ca - zar *pp* un le *mf*
 T *p quasi sotto voce* Hoy, hoy, voy voy a ca - zar a ca - zar un le-ón *mf*
 B *p quasi sotto voce* Hoy, hoy, voy voy a ca - zar un le-ón
 Soprano *p dolce*
 I *p dolce*
 II
 III
 IV

20

A Più lento (♩ = 84)

p candide
 S Hoy voy a ca - zar un le - ón Un gran - de, un fuer - te
 A *mf p sub.* ón Hoy, voy a ca - zar le - ón gran - de gran
 T *p sub.* Hoy, voy a ca - zar un le - ón Un gran - de, un fuer - te
 B *p sub.* Hoy, voy a ca - zar un le - ón gran - de
 I *mp*
 II *mp*
 III *mp*
 IV *mp*

En vuelo

v. 04/02/15 avec chœur

3

30

S
A
T
B

Pe - ro ¡Oh! ¿Pe ro que ve - o? U - na mon -

de fuer te Pe - ro ¡Oh! ¿Que ve - o? U -

Pe - ro, pe - ro ¡Oh! ¿Que ve - o? U - na mon -

fuer - te Pe - ro ¿Que ve - o? U -

I
II
III
IV

f

37 *f*

S
A
T
B

ta - ña u - na mon - ta - ña muy gran - de

na - mon - ta ña, mon - ta - ña u - na mon - ta - ña muy gran - de

ta - ña mon - ta - ña

na - mon - ta - ña, mon - ta - ña

I
II
III
IV

mf *mp* *mf* *mf* *mf*

44

B

S *p* (humming) *mf*
 un gran - de
 A *p* *pp* *mf*
 Hoy Voy a ca - zar un le - ón un gran - de
 T *p* *mf*
 Hoy voy un gran - de
 B *p* *mf* *p*
 Hoy voy a ca - zar un le - on un gran - de fuer -
 I *mf*
 II *mf*
 III *mf*
 IV *mf* *sim.*

52

S *mf* *rit.*
 muy fuer - te
 A *mp*
 fuer te, fuer - te, fuer te
 T *p* *mf*
 fuer te muy fuer - te Hmm
 B *p*
 te
 I
 II
 III
 IV

En vuelo
v. 04/02/15 avec chœur

5

59 **C** *a tempo*
pp a mezza voce

S
Hoy voy a ca - zar un le - ón ¡Pe-ro! *Pe-ro* que

A
pp a mezza voce *«Ahh» un le - ón ¡oh! *Pe-ro*

T
8 Hoy voy a ca - zar un le - ón *Pe-*

B
*«Ahh» un le - ón

I
p *f*

II
Alto *p* *f*

III
p *f*

IV
p *f*

67 *f* *molto legato* *div. pp*

S
ve - - o? ¿Que ve - o? ¿Que ve-o? ¿Que ve - o? Ah

A
f que ve - o? ¿Que ve - o? ¿Que ve-o? ¿Que ve - o? ¿Que ve - o?

T
8 ro que ve - o? ¿Que ve - o? ¿Que ve - o? ¿Que ve-o? ¿Que ve - o? ¿Que ve-o?

B
f ¿Que ve - o? ¿Que ve - o? ¿Que ve-o? ¿Que ve - o? ¿Que ve-o?

I
f

II
f

III
f

IV
Ténor *f*

74 Poco più lento

S

A *p dolce* Ah

T *p dolce* *mp*

B *p dolce*

I

II

III

IV

u - na mon - ta - ña u - na ma - ri - po - sa, ma - ri - po - sa,

Hmm Mon - ta - ña Ma - ri - po - sa, ma - ri - po - sa,

D

accel. poco a poco

80

(♩=♩)

S Ma - ri - po - sa *pp*

A ma - ri - po - sa

T ma - ri - po - sa

B Ma - ri - po - sa

I

II

III

IV

7

v. 04/02/15 avec chœur

This musical score is for a piece titled "Mari - po - sa". It is arranged for four vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

The vocal parts enter with the lyrics "Ma - ri - po - sa" in a soft, breathy style, marked *p* and *p sub.*. The instrumental parts provide a rhythmic and harmonic foundation, with the Violin I part featuring a melodic line and the other instruments providing accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *fp* (fortissimo), as well as crescendo and decrescendo hairpins. The piece concludes with a final vocal entry and instrumental accompaniment.

106

S *mf* Me - lo - me - lo - di - a

A *mf* Me - lo - (o) - di - a

T *p* Ma-ri-po - sa *mf* Me - lo - di - a

B *mf* Me - lo - (o) - di - a

I *p* *f* *p*

II *p* *f* *p*

III *p* *f* *p*

IV *f* *p*

114

S *p* Ma - ri - po - sa *f* Ma-ri-po - sa, ma -

A *p* Ma - ri - po - sa *f* Ma-ri - po - sa, ma - ri -

T (Maripo) - sa *f* sa Ma -

B *leggiere* Ma-ri-po - sa, ma - ri - po -

I *Sopranino* *f*

II *f*

III *f*

IV *f*

9

122 (♩=♩)

Meno mosso

S
ri - po po - e - si - a U - na po - e si - a de

A
- po - e - si - a, po - e - si - a U - na po - e si - a de

T
ri - po - e - si - a Ma ri - po sa, u - na po - e si - a

B
sa, ma - ri - po - e - si - a Ma ri - po - sa, u - na po - e - si - a

I
mp

II
sim. *mp*

III
mp

IV
mp

130

leggiero

The musical score is for a piece titled "Ma-ri - posa". It is written for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and four instrumental parts (I, II, III, IV). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The lyrics "Ma-ri - posa" are written under the vocal staves. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and are marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts include lyrics and performance markings such as "Hm" and "p".

138

S *p* Mo - men - to muy le - jo *mp* pá - ra - mo -
 A muy le - jo (para) - mo -
 T *p* Hmm muy le - jo *pp sec* ma - ri - po - sa *pp sec* ma - ri - po - sa
 B ma - ri - po - sa ma - ri - po - sa —
 I
 II
 III *p*
 IV

146

S *sostenuto, non vibrato* tan - to al - - to
 A *sostenuto, non vibrato* tan - to al - - to Hmm
 T *mp* ¡Ah! ma - ri - po - sa
 B *mp* ¡Ah!
 I
 II
 III
 IV

154

p

f

F

Con brio

Score for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and choir (I, II, III, IV) starting at measure 154. The vocal parts feature lyrics: "¡Ah! - ya! el le -". The choir parts are instrumental. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A crescendo hairpin is shown above the Soprano part.

160

f

f

Score for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and choir (I, II, III, IV) starting at measure 160. The vocal parts feature lyrics: "¡Ah! el cu - cú, Ya", "Ya can - ta el cu -", "ja - no bos - que Ya can - ta el cu - cú Ya", and "Ya can - ta". The choir parts are instrumental. Dynamics include *f* (forte). A crescendo hairpin is shown above the Soprano part. The word "Flz." (Filtration) is written above the choir parts in measures 164, 165, and 166.

166

S *p* *nervoso*
can - ta el cu - cú Ya can - ta cu - cú

A *p* *nervoso*
cú, el cu - cú Ya can - ta cu - cú

T *p* *nervoso*
can - ta el cu - cú Ya can - ta cu - cú

B *p* *nervoso*
Ya can - ta, ya can - ta cu - cú cu - ú

I Flz.

II Flz.

III Flz.

IV

171

G

S cu - cú

A *f*
cu - cú Y o cul - to en el fo - lla - - ge

T *f*
cú Y o cul - to en el fo - lla - - ge

B *f*
Y o - cul - to en el fo - lla - - ge

I Flz.

II

III Flz.

IV Flz.

176

S *f* Sí, el bú - ho bú - ho

A El bú - ho Sí, el bú - ho

T *f* El bú - ho Sí, el bú - ho

B El bú - ho Sí, el bú - ho

I *f*

II *f*

III *f*

IV *f*

182

S *mf* re - ci - tó ¡Hoy!

A *mf* re - ci - tó ¡Hoy!

T *mf* re - ci - tó ¡Hoy!

B *mf* (Récitatif chanté, *marcato assai*)

¡Hoy! Voy a cazar uno grande y fuerte león

I *p subito*

II *p*

III *p subito*

IV *p subito*

En vuelo

v. 04/02/15 avec chœur

The musical score is for a piece titled "El Cucú". It features four vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello). The score is in 2/4 time and consists of five measures. The vocal soloists enter in the third measure with the lyrics "¡Ya!" and "En el lejano bosque, ya canta el cucú." The string quartet provides accompaniment throughout the piece, with dynamics ranging from *mf* to *p*. The Tenor part includes a recitative section marked "Récitatif chanté, marcato assai".

Vocal Soloists:

- Soprano (S):** *mf* ¡Ya!
- Alto (A):** *mf* ¡Ya!
- Tenor (T):** *mf* (Récitatif chanté, marcato assai)
- Bass (B):** *mf*

String Quartet:

- Violin I (I):** *mf*, *p*
- Violin II (II):** *mf*, *p*
- Viola (III):** *mf*, *p*
- Violoncello (IV):** *mf*, *p*

Lyrics:

En el lejano bosque, ya canta el cucú.

193

Vocal Parts:

- Soprano (S):** Lyrics: ¡Ya! El bú - ho con - tes - tó,
- Alto (A):** Lyrics: ¡Ya! El bú - ho con - tes - tó,
- Tenor (T):** Lyrics: Y oculto en el follaje, el búho contestó.
- Bass (B):** Lyrics: Y oculto en el follaje, el búho contestó.

Piano Accompaniment:

- I:** *mf*
- II:** *mf*
- III:** *fp sub.* *mf*
- IV:** *fp sub.* *mf*

200

S
el bú - ho con - tes - tó

A
el bú - ho con - tes - tó

T
mp molto legato
el bú - ho con - tes - tó *fp*
¡Si!, contestó con una melodía, una poesía

B
fp
¡Si!, contestó con una melodía, una poesía

I
f p subito

II
f p

III
f p

IV
f p

206

I

S

A

T

B

I

II
cresc. poco a poco

III
mp cresc. poco a poco

IV
mp cresc. poco a poco

213

pp (stagger breathing)*cresc. poco a poco**mf*

S
A
T
B

Hum
Me - lo - di - a
Me - lo - di - a
iAh! Me -

mf
mp

3

Soprano

I
II
III
IV

mf
cresc. poco a poco
mf
mf
mf

3

220

f

S
A
T
B

lo - di - a - de Ma - ri - po - sa Ma -
Me - lo - di - a de ma - ri - po - sa Ma -
Me - lo - di - a de ma - ri - po - sa
iAh!

f
f
f
f

I
II
III
IV

f
f
f
f

3

v. 04/02/15 avec chœur

v. 04/02/15 avec chœur

p

cresc. poco a poco

1. cresc. poco a poco

S
ri
p Ma - ri - po - sa Ma - ri
cresc.

A
ri
p Ma - ri - po - sa Ma - ri
cresc.

T
Ma - ri - po - sa Ma - ri
p
cresc.

B
Ma - ri - po - sa, Ma - ri - po - sa, Ma - ri -
p
cresc.

I
p
cresc.

II
p
cresc.

III
p sub.
cresc.

IV
p sub.
cresc.

J

 f

The musical score is for a piece titled "The Rose Tree" (No. 231). It is arranged for four vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment consisting of four staves (I, II, III, IV). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The vocal parts have lyrics: "po - - - sa" in the first measure, and "Ah" or "Ah!" in the fourth measure. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).